أحمد عبدالمعطى حجازى

أسماء لها تاريخ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تحتفل «ابداع» فى هذا العدد بأربعة أسماء كبرى. تشارك فى إحياء الذكرى المئوية الأولى لميلاد **محمود سعيد** مؤسس المدرسة المصرية الحديثة فى التصوير، وفى تشييع الكاتب السورى **سعدالله ونوس** أحد أعمدة الواجهة فى المسرح العربى المعاصر، وفى تتويج **يوسف شاهين**، وهو أعظم السينمائيين العرب الأحياء خبرة، وأكثرهم حداثة، وأصدقهم دفاعا عن العقل والحرية. وأخيرا نودع الشاعر الأمريكى النجم **الين جينسبرج**، الذى رحل فى الشهر الماضى.

وأنتم ستقرأون فى هذا العدد ماكتبه عن هؤلاء **الهادى خليل، ومصطفى درويش، ومصطفى الرزاز، وأحمد مرسى، وهناء عبدالفتاح**، وهم من كبار المختصين فى الشعر، والمسرح، والسينما، والتصوير. أما أنا فسوف أقدم هنا بعض الذكريات.

كنت فى التاسعة والعشرين من عمرى حين توفى **محمود سعيد** سنة ١٩٦٤، ولهذا لم أعرفه شخصيا. وربما صادفته مرة أومرات فى مناسبة من المناسبات التى حضرها بحكم مكانته فى الفن والمجتمع، وكان من حظى أن أشهد المناسبة دون أن أتعرف على الحاضرين بأسمائهم، إذ يخيل إلى اليوم وأنا أطالع وجه **محمود سعيد** فى الصور أنى صادفته من قبل.

غير أنى كنت أعرف اسم **محمود سعيد**، وكنت أتابع أعماله منذ أوائل الخمسينيات على الأقل، ففى ذلك الوقت أخذت المجلات المصرية تنشر صوره، ولعل ذلك كان مرتبطا بمعرضه الشامل الذى أقيم فى سراى الجزيرة سنة ١٩٥١، وكنت لا أزال أتابع دراستى المتوسطة قريبا من مسقط رأسى، فلم يكن متاحا

لى أن أتابع الحركة الفنية الأمن خلال الصحف والمجلات. وهكذا رأيت لأول مرة لوحته الفاتنة «المدينة» التى قدر لها أن تصبح أشهر لوحاته.

كان المصورون الآخرون يبحثون عن موضوعات تذكر بالموضوعات التى يرسمها مشاهير الأوربيين، مشاهد الطبيعة والريف، ووجوه أبناء الطبقة الراقية. أما **محمود سعيد** فقد هجم على المدينة، المدينة بالمعنى الذى كان مقصودا من هذا التعبير فى العصور الوسطى، وهو المركز أو القصبة، حيث تنهض القلعة والجامع، والأحياء التقليدية بعمارتها وحواريها وشوارعها، وألوانها وروائحها، ونماذجها البشرية من الرجال والنساء، وحيواناتها الأليفة أيضا من الكلاب والقطط والحمير.

ليست الأحياء الأوربية فى القاهرة أو الأسكندرية هى التى رسمها **محمود سعيد**، بل الأحياء المصرية: الأحياء البلدية بالذات التى لم تفرض عليه موضوعها فحسب، بل ألهمته طرقه الخاصة فى الرسم والتلوين والتشكيل، وهذا هو الأهم **فمحمود سعيد** لم يؤسس المدرسة المصرية فى التصوير بموضوعاته، وإلا فالموضوعات - مثلها مثل المعانى عند الجاحظ فى كتابه «الحيوان» مطروحة فى الطريق - يستطيع أن يرسمها كل فنان، وإنما وصل **محمود سعيد** إلى ذلك الجوهر الذى نسميه الروح المصرية بما اكتشف من أدوات وطوع لخياله من قواعد لم يستعملها كما استعملها هو فنان آخر!

فى أواسط الستينيات تغير النظام الحاكم فى سوريا فأبعد الزعماء المدنيون لحزب البعث عن السلطة، التى استولى عليها الزعماء العسكريون، وهكذا فتح الباب لتخفيف حدة التوتر مع **عبدالناصر** والتمهيد لمرحلة جديدة فى العلاقات المصرية السورية، إن لم تؤد إلى استعادة الوحدة التى تخلى عنها الزعماء المدنيون، فحسبها أن تساعد على تنسيق المواقف المصرية السورية إزاء الأطراف والقضايا العربية والدولية.

ويبدو أن **عبدالناصر** كان راغبًا أيضا فى ذلك، فقد سمح لوفد من الصحفيين والكتاب المصريين بتلبية الدعوة التى وجهت إليهم من سوريا لزيارتها فى مارس ١٩٦٦، وكنت عضوا فى هذا الوفد. وخلال هذه الزيارة التقيت لأول مرة **بسعد الله ونوس**.

كانت لى علاقات بالشعراء والكتاب والمفكرين السوريين من الأجيال التى ظهرت فى الأربعينيات والخمسينيات - من أمثال **سليمان العيسى، ونزار قبانى، وسامى الدروبى، وصدقى اسماعيل، وجمال الأتاسى، وعلى الجندى** وسواهم، فقد أقمت فى دمشق خلال سنوات الوحدة عدة أشهر اشتغلت أثناءها بالكتابة لاحدى الصحف السورية. ويبدو أن هذه الإقامة، فضلا عن قصائدى، مدت شهرتى إلى الجيل الجديد من الأدباء السوريين الذين ظهروا فى الستينيات مثل **ممدوح عدوان، وعلى كنعان، وحيدر حيدر، وهانى الراهب، وسعدالله ونوس، ومحمد عمران** الذى لم ألقه فى دمشق خلال هذه الزيارة وإنما لقيته فى طرطوس فى زيارة تالية.

بعد هزيمة ١٩٦٧ تراجعت الحماسة فى الإنتاج الثقافى، وسمح بشىء من النقد، وكان من نتيجة ذلك قيام «مسرح الشوك» الذى شاهدت عروضه الأولى فى دمشق. وفى اعتقادى أن مسرح **سعدالله ونوس**، أقصد نصوصه بالطبع، هى ثمرة تأثره بالمسرح المصرى أثناء دراسته فى جامعة القاهرة فى الستينيات الأولى من ناحية، وانفعاله بتجربة «مسرح الشوك» من ناحية أخرى.

سعدالله ونوس فى المسرح هو شبيه **أمل دنقل** فى الشعر. شعر **أمل دنقل** أيضا امتداد لشعر الخمسينيات والستينيات من ناحية، وانفعال مر بالهزيمة من ناحية أخرى. والغريب أن الشاعر المصرى والمسرحى السورى ولدا معا فى عام واحد هو عام ١٩٤١، وماتا بالسرطان بعد نضال عظيم استطاعا فيه أن يوقعا الهزيمة بالمرض سنوات بعد سنوات. وكانت نهايتهما معا فى الربيع، فى شهر مايو، أمل دنقل فى مايو ١٩٨٣، وسعدالله ونوس فى مايو ١٩٩٧ إنها نهاية صراعهما مع السرطان، فهى انتصارهما الأخير!

يوسف شاهين من الجيل الذى أنتمى إليه مثله مثل **عمر الشريف، وصلاح جاهين، وصلاح عبدالصبور، وبهاء طاهر، ومحمد عفيفى مطر، ورجاء النقاش، وغالى شكرى**.

وربما شغلتنا هموم مشتركة، فى الحياة وفى الفن معا، فقيلم **يوسف شاهين** الذى كشف فيه عن مواهبه المتفجرة كممثل ومخرج ـ وأنا أعد يوسف شاهين ممثلا سينمائيا من طراز رفيع ـ كما كشف فيه عن قدراته الحرفية، وعن انتمائه للموجات السينمائية الجديدة فى إيطاليا وفرنسا، هذا الفيلم «باب الحديد» ظهر سنة ١٩٥٨، وهى السنة التى دفعت فيها مجموعتى الأولى «مدينة بلا قلب» للصدور. والفيلم يقدم عالما شبيها بما قدمته فى قصائدى الأولى. عالم المدينة، بآلاتها، وشمسها، وغبارها، ووحشيتها، وغرائزها المكبوته، ومتعها المشتراة. وهو يصوغ رؤيته للمدينة بلغة سينمائية جديدة، لغة تعتمد على الصورة لا الكلام. لقطات مركزة صريحة بعيدة عن الاستطراد والزخرفة السطحية، من كاميرا ذكية تلعب الدور الذى تلعبه عين المشاهد، فهى ترى وتفكر، وتتحرك بايقاع يتفق مع إيقاع المشاهد فى انفعاله وردود فعله. وقناوى العاجز المعقد جنسيا بطل الفيلم هو ذاته الصبى الذى سحقه الترام فى إحدى قصائد مجموعتى الأولى.

وأنا أجد أيضا علاقة وثيقة تربط بين شعرى وبين سينما **يوسف شاهين**. أفلامه «الأرض» و«الناصر صلاح الدين»، وأفلامه الاسكندرانية .

عندما حصلت على جائزة الشعر الإفريقى بالصيف الماضى تلقيت من **يوسف شاهين** برقية يقول فيها «فوزك بالجائزة فوز حقيقى لنا ولكل القيم السامية التى دافعت عنها».

ولست أنا وحدى الذى يرد له هذه التحية بالمثل، بل الملايين ممن أسعدهم فنه وأعزهم تاجه.

جائزة مهرجان «كان» ليوسف شاهين، بعد جائزة «نوبل» لنجيب محفوظ، و«الأسد الذهبى» للجناح المصرى فى بينالى فينيسيا للفنون التشكيلية شهادات على حاضر ونبوءات بمستقبل.

وها نحن فى النهاية نودع ألين جينسبرج، وهو متمرد من أشهر متمردى هذا العصر، أو بحسب التعبير العربى صعلوك من أنبغ صعاليكه، وهو الوحيد بين مشاهير جيله الذى راهن عن الشعر فكسب الرهان.

كانت نهاية الحرب الثانية إيذانا بانتهاء عصر الشعر، فقد انتهت الأحلام ولم يعد ثمة غناء، بل لم تبق بعد لغة، صارت اللغة ترفا، أو أصبحت واحدة من الحرف اليدوية التى تراجعت أمام الانتاج الآلى الضخم السريع.

كل زملائه ذهبوا إلى الرواية، أو المسرح، أو السينما، وأكثرهم ذهب إلى المال، أما هو فقد ذهب إلى الشعر والغريب أنه نجح.

أعاد الشعر إلى الانسان، وربط بين القصيدة والموقف، وبهذا أعاد الضمير الأخلاقى إلى الثقافة الأمريكية التى لوثتها الحرب الباردة بأساليبها المنحطة ومؤامراتها الخسيسة.

وكانت الحرب الفيتنامية بأهوالها هى ميدانه الذى استعاد فيه للشعر جماهير الشباب الذين أصبحوا يرددون اسمه ويهتفون له، كما كان أجدادهم يفعل مع والت ويتمان.

ولقد قدر لى أن ألقى أشعارى إلى جانب ألين جينسبرج وسواه من كبار شعراء العالم مثل الروسى اندرية فوزنسيتسكى، والبرازيلى تياجو دوميللو، والكندية ميشيل لالوند، وذلك حين دعتنا منظمة اليونسكو لنرفع نحن شعراء العالم أصواتنا ضد الحرب، ولهذا أطلقت على تلك الأمسية الشعرية الدولية «حرب على الحرب».

ولقد قدمت فى تلك الأمسية قصيدتى «تروبادور» وهى قصيدة أتمرد فيها على الواقع وأمجد فيها التحول والعبور، أما ألين جينسبرج فقد قدم قصيدة عنوانها «نشيد إشعاعى» مزج فيها مزجا بديعا بين لغة الأسطورة ولغة العلم.

بقى أن أعتذر لكم عن تأخر هذا العدد التى حالت أسباب متعددة دون أن يصدر فى موعده. وأنا إذ أعدكم بألا يتكرر هذا التأخير، أعدكم أيضا بتقديم المحور الذى كنا نطمع فى أن يكون بين أيديكم الآن، وهو المحور الذى يدور حول «تجليات الجسد» فى الأدب والفن، وقد أجلناه إلى سبتمبر القادم حتى يتاح الوقت الكافى لإعداده واستكماله.

هناء عبد الفتاح

سعد الله ونوس
مبدع هويتنا المسرحية

فجأة.. رحل عنا فى فجر أحد أيام مايو الماضى، **سعد الله ونّوس**. بعد صراع مع المرض أوقعه فى شراكه منذ خمس سنوات.. ولم يستسلم له، بل كان يُسطِّر لنا بقلمه أهم إبداعاته المسرحية الأخيرة: «طقوس الإشارات والتحولات» و«الأيام المخمورة».

وفى الزمن الذى يفارقنا فيه **ونوس**، تحيا أعماله زمنا لايموت.. ولعل أصدق شاهد على مانقول هو أن القاهرة تستضيفه، فيقدم له مسرحنا القومى عرضه المسرحى البديع «طقوس الإشارات» من تأويل فرقة «مسرح المدينة ببيروت، وتفسير المخرجة الفنانة **نضال الأشقر**.

فيكون اللقاء العربى سوريا **(ونوس)** ولبنان (مسرح بيروت) والقاهرة (المسرح القومى).. هذا اللقاء يخطط له ويتم - بالمصادفة - وبشكل تلقائى - وكأننا نحتفى بعرس **ونوس**، الذى خيم عليه الحزن الدفين بجناحيه، لكن كلماته تحيا، وتظل روحه هائمة تقود عرضه المسرحى فوق الخشبة ومن بين كواليسها، ساعية، وباعثة، ومتسائلة عن كينونتنا وهُويتنا حاملة الوعى بدعاوى التقدم والتنوير، مبشرة ومرهصة بمستقبل لابد أن يأتى فيدمر حاضرا عربياً قد تَقَنَّع واهترا!..

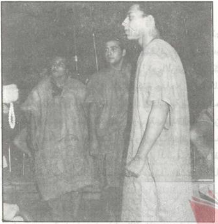
ولد **ونوس** فى «حصين البحر» بطرطوس بسوريا عام ١٩٤١، وتخرج فى كلية الآداب بعد حصوله على ليسانس الصحافة. ورغم كتاباته الصحفية إلا أنه تفرغ لإبداع حياته: المسرح، وفيه كان يقف موقفا أيديولوجيا حازما وواضحا من أزمة المسرح العربى باعتبارها جزءا لايتجزأ من أزمة الثقافة العربية المتسمة بالتهميش وفقدان المنهج. وفيه كذلك ينظر إلى قضايا جوهرية تحث

المبدعين المسرحيين على التأمل والتفكير فى مستوى المضمون الفكرى والسياسى غير المنفصل عن الشكل من قبيل الفرجة المسرحية والاحتفالية والفن الخالص.

من هنا تمثل إبداعات سعد الله ونوس المسرحية ـ فى ظنى ـ إلياذة العرب و«أود يسيتهم»، بداية من «حكايا جوقة التماثيل» ١٩٦٥، و«حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» ١٩٦٨، و«الفيل ياملك الزمان» ١٩٦٩، مروراً بمغامرة «رأس المملوك جابر» ١٩٦٩، و«سهرة مع أبى خليل القبانى» ١٩٧٣، و«الملك هو الملك» ١٩٧٧، و«مأساة بائع الدبس الفقير» و«فصد الدم» ١٩٧٨، وصولاً إلى «منمنمات تاريخية» و«رحلة حنظلة من «الغفلة إلى اليقظة» ١٩٧٨.

«وطقوس الإشارات والتحولات» ١٩٩٤، و«يوم من زماننا ـ وأحلام شقية، و«ملحمة السراب» ١٩٩٦، وأخيرا «الأيام المخمورة» ١٩٩٧. فضلا عن كتاباته فى النقد ونظرية المسرح «بيانات لمسرح عربى جديد» ١٩٨٨.

وسرعان مانبت مسرحه فى أرض المسرح المصرى ورسخت جذوره، فالقاهرة دوما تسعى وتلتقى مع الفكر



ـ «الفيل يا ملك الزمان»
تأليف سعدالله ونوس ـ اخراج هناء عبدالفتاح سبتمبر ١٩٨٦
فرقة منف المسرحية

العربى وتحتضن التجربة تلو التجربة، والإبداع وراء الإبداع. يقدم له المخرجون المصريون بعض أعماله المسرحية الهامة. يخرج له صاحب هذه السطور «الفيل ياملك الزمان»، فيعرض هذا العمل الرائع فوق خشبة المسرح المصرى للمرة الأولى بمحافظة الشرقية عام ١٩٧١ أى منذ أكثر من ربع قرن من الزمان، فتقدمه فرقة الشرقية المسرحية، وبذلك يدخل ونوس مصر، ويتعرف عليه جمهورنا لأول مرة، ثم تفتتح بالعمل ذاته «فرقة منف المسرحية باكورة تجاربها المسرحية عام ,١٩٨٧ «والملك هو الملك» التى قدمها «مسرح السلام» من إخراج مراد منير فى الثمانينيات. و«رحلة حنظلة» التى قدمها مسرح الطليعة فى التسعينيات.

لقائى مع ونوس

«الفيل يامالك الزمان» كان اللقاء الحميمّ الأول الذى جمع بينى وبين ونوس. لقد استفزنى فيل ونوس النزق، حيث كان يعيث فسادا فى الأرض، ولم يكن بمقدور سكان إحدى قرى المملكة كبح جماحه. وربما كان منشأ هذا، أن الفيل استمد قواه الغاشمة من «غشم» السلطة، وجبروتها، فكان يضرب بقدميه الغليظتين، الحياة والبراءة، وكل مايلقاه ومن يقابله فى طريقه: الأطفال والبيوت والأسوار والثائرين، والمظلومين. لم أقف وأنا واحد من رعايا ونوس – موقف المشدوه أمام المعالجة الدرامية للحكاية التى تناولها المؤلف العربى فى مسرحيته ذات المشاهد المتتالية فحسب، بل أذهلنى – كمخرج – تسلسل درامية لحظاته المسرحية المشحونة بالفعل والحياة المتطورة فى إيقاع مسرحى نادر الوجود داخل بناء مسرحى قصير الزمن، عظيم الدلالة. فالحدث – فى حقيقة الأمر – غير متواجد بالفعل الظاهرى بقدر ماهو حَى بتواجده الباطنى، محركًا للاحداث المسرحية ودافعا لها. فالفيل لايتواجد أمام أعيننا فوق الخشبة بهيئته الملوكية وضخامته الوحشية، بل إننا نسمع عنه – كجمهور – عبر حوارات أهل القرية المهاجمة من قبله، بذلك يترك لنا الكاتب مساحةً للتأمل والتشكيل والتأويل؛ كى يصوغ كل منا فيله الوحشى النزق المعذِّب والمعذَّب، ذلك القابع المستتر داخلنا، كما تراه النفس، وتطرحه الذات، وتراه عين الروح.

لذلك تتباين الأفيال وتختلف أحجامها، وفقًا لتصورات كل متفرج على حدة. ولذلك أيضا عندما يتجه زكريا – وهو واحد من الرعية وبطلهم المُحرِّض – إلى الملك، حيث يقودهم للقائه وشكاية فيله، ومطالبته بإيقاف بطشه، يفشلون أمام الملك فى الإعلان عن شكواهم رغم التدريب والتنظيم والإعداد الذى تُم قبل اللقاء. فالأفيال داخلهم متنافرة، مشتتة، متفرقة، لاتجتمع، ولا تتوحد فتصمت الشكوى عند أقدام الملك، وينسون هدف إتيانهم إليه، ومما يزيد الأمر صعوبة أن طريق الوصول إلى عرش الملك كان طويلاً، شائكًا، متخمًا بالمغريات حيث الكنوز البراقة، والأعمدة المرمرية الهائلة، حيث جنة الله الموعودة، والفردوس المفقود المحروم منه شعب حيث يستمتع به ملك بمفرده. تمتص المسيرة الطويلة داخل ردهات القصر وجناته – تمتص البقية الباقية من المقاومة الشعبية، فلا يبقى داخلهم شىء يقاومون به الظلم والاستبداد فيستسلمون وبدلاً من الشكاية، يقول زكريا – البطل المحرِّض – بتون جروتسكىّ ساخر – إنهم قد جاءوا خصيصا واقفين بين يدَى الملك وتحت أقدامه من أجل مطالبته بتزويج الفيل «كى ينجب لنا عشرات الأفيال.. مئات الأفيال – حتى تمتلئ بهم المدينة كلّها!».

يستحيل العرض المسرحى هنا واقعا منعكسا لذواتنا، ضربا من الخبل الممسوس والجنون الذاتى، ورحلة العذاب اليومى، ضميرا معذبا كاشفا، لذلك كله وضعت هذه المسرحية قواعد وأسسًا للفن العربى جديدة ومبهرة.

الملك هو الملك

استفاد سعد الله ونوس من الشكل الفنى لألف ليلة وليلة واستمد الشكل الفنى لمسرحيته «الملك هو الملك» التى قدمها مسرح السلام – كما ذكرت آنفا – فى الثمانينيات من إخراج مراد منير. لقد أسس ونوس

مسرحيته على شكل الحكاية الشعبية وضمّن موضوعها بعضاً من حكايات ألف ليلة وليلة، لكنه زودها بمضامين عصرية ورؤية سياسية تقدمية. يصف الدكتور علـى الراعى مسرحية «الملك هو الملك» (بأنها أعذب ارتشافة ارتشفها كاتب مسرحى عربى من إرث ألف ليلة وليلة، وانتشالة من جمود الماضى إلى حيوية الحاضر). لقد جدد ونوس من تراث الماضى العربى وشحنه بروح العصر وقضاياه وهموم الناس البسطاء. ومن الجسور بين الماضى العربى وحاضره، وقدم نموذجاً جديداً لامتزاج الأصالة والمعاصرة، وتأصيل المسرح العربى.

فمن حكايات ألف ليلة وليلة خروج هارون الرشيد مع وزيره فى ليله ضجرة يجوس بين الناس، فإذا به يستمع إلى رجل يتمنى أن يصبح خليفة ليوم واحد، فيصحبه الخليفة إلى قصره ليمارس هذه التجربة الفريدة، ومن الحكايات الأخرى عن رؤية هارون الرشيد خلال جولاته لرجل يتقمص شخصية الخليفة، ويلبس لباسه، ويحيط نفسه بمظاهر الخلافة والملك، من وزير وسياف، ويجيد التنكر والتمثيل معاً.

من هذه الحكايات الشعبية لألف ليلة وليلة يستمد سعد الله ونوس مادة مسرحيته «الملك هو الملك» ويطورها تطويرا عصريا خلاقا ويضمنها مضامين سياسية تقدمية

منمنمات تاريخية:

ليست هذه المسرحية شاهد عيان على ماضينا، ولا هى بمرآة لسقطاتنا العربية، أو حتى مجرد تفسير عصرى لتاريخ زاخر بالرموز فحسب، بل نحن نشاهد من خلال نسيجها المتسربل برواء الحزن والقهر صورة لعصرنا العربى الحديث بالذات.

يقول ونوس عن مسرحيته:

«فى زمن التراجعات والكوارث فى العالم الإسلامى، وعلى أبواب دمشق تقدم تيمور لنك لاقتحام المدينة. وجاءت الهزيمة المكتملة عبر تفاصيل عديدة داخل نسيج علاقات المدينة، وصفقة الوطن، ومصالح التجار، ومحنة العلماء والمؤرخين ورجال الدين، وعبث الخلاص الفردى»

لذلك كله تصبح «منمنمات تاريخية» لونوس بموضوعها التاريخى أكثر عصرية من أىّ موضوع عصرى آخر، ففيها ينظر ونوس بعَين إلى الماضى، وبالأخرى إلى الحاضر، لكنه يضع الوطن العربى كلّه فى قلبه «ولأتفسر جغرافية المكان باعتبارها مهدا للأوطان والدول، بل «للوطن العربى الواحد».

طقوس الإشارات والتحولات

تبدأ أحداث المسرحية حين يباغت الأغا قائد الدرك «عزت بك» نقيب الأشراف «عبد الله» فى مجلس أنس مع الغانية «وردة» ليجعله فرجة الأهالى فيسوقهما عريانين فى طرقات المدينة وساحاتها ويزجهما فى السجن. فيتولى منافسه وغريمه «قاسم المفتى» (قاضى القضاة) إنقاذه من الورطة باستبدال الغانية «وردة» فى السجن بزوجته «مؤمنة». أما بالنسبة لـ«مؤمنة»، وهى زوجة لنقيب أشراف المدينة وابنة لأحد أعيانها المهابين. فإن استبدالها بالغانية يعنى انجذابا لهاوية تراودها. وانقلاباً ليس فقط فى وضعها كزوجة وإنما كامرأة.

وتوافق على لعبة الاستبدالات والتحولات مقابل فض العلاقة الزوجية.

الحكاية التى بدأت كلعبة داخل صراعات السلطة ودسائسها، تنقلب رأساً على عقب «فمؤمنة» تتحول إلى «الماسة» و«قاسم المفتى» يكشف روحه التى غيبتْها لعبة السلطان، فيذهب إلى الحب. طالبًا مصالحة متأخرة ومستحيلة مع جسده وروحه.

العرض المسرحى

قدمت الفنانة نضال الأشقر اللبنانية هذا العرض المسرحى ببيروت لفرقة مسرح المدينة، ثم استضاف العرض المسرحى القومى المصرى. واستطاع فريق العمل أن يحيلوا كلمات ونوس إلى معزوفة درامية مسرحية من الأداء التمثيلى النابض المعتمد على تحولات الجسد وتغيرات التعبير، مع تغير الأبعاد النفسية للشخوص المسرحية من حال إلى حال ويدخل العمل المسرحى برمته مرتبطًا ارتباطًا وثيقاً بجسد حى من التأملات والأحزان والانتهاكات.

فالعرض المسرحى هو مزيج من شخصيات معذبة تكشف عن آلامها الوضيعة والنبيلة شخوص تذكرنا فى أداء ممثليها اللبنانيين بأساليب أداء تقنى معتمد على مدرستَى الأداء التمثيلى لستانيسلافسكى وجروتوفسكى، ومحاولة انتهاك الجسد والتخلص من قيوده وقوالبه، للخروج نحو نور المعرفة والحرية.

توقفت كلمات **سعد الله ونوس**، ولم تتوقف تحولاته، وتجلياته التى لم ولن تفارقنا. فهو ملتصق بنا التصاق المرايا بالنفس البشرية، لم تتسرب كلماته عبر الأثير، فتتحول إلى ذرات من رجع الصدى، بل أن كلماته لا تفارقنا كظلنا، تعدو وراءنا، تلهبنا بسياط عذابات المعرفة، ودروب الحرية الكاشفة، تغمرنا فى بحور التساؤلات المصيرية، تنقذنا من ضياعات الهموم الذاتية، ترعبنا لأنها تمسك بأعناقنا، فتطلُّ على واقعنا العربى المفزع.. فنفيق ونهتدى أو فلنمت نحن.. أما هو فلا يزال باقيا حيا

فى عدد سبتمبر القادم من إبداع

تجليات الجسد

ملف شامل يتناول فكرة الجسد وتجلياتها
فى الفلسفة والإجتماع والأدب والفن

مصطفى درويش

مهرجان كان.. والمصير

أسرار وأكاذيب

من أكثر المواقف إحراجا، أن يجد المرء نفسه محاصرا بضجة كبرى، تضطره أن يمسك بالقلم، ليكتب عن سيرك لا صلة له به من قريب أو بعيد.

وأقصد بالسيرك ذلك المهرجان الذى يقام للسينما فى الربيع من كل عام، فى مدينة صغيرة على ساحل الريفيرا الفرنسية، اسمها كان.

فمنذ عشرين عاما بالتمام، لم تطأ قدماى أرض تلك المدينة التى جاءتها الشهرة، بفضل الفن السابع، مؤثرا مشاهدة ما يتيسر لى من أفلام فى دور العرض هنا فى القاهرة، أو هناك فى بعض مدن أوروبا، لاسيما باريس، عاصمة السينما، بلا جدال.

وذلك الإيثار يعود إلى ثلاثة أسباب أولها أن مهرجان كان بدأ كظاهرة فنية، ليس لها من هدف سوى النهوض بالسينما، بوصفها فنا جماهيريا، له تأثير كبير.

غير أنه سرعان ما تحول إلى سوق عالمية ضخمة أو سوبر ماركت بلغة العصر، لبيع وشراء الأفلام، والثانى أن معايير اختيار أعضاء لجنة تحكيم المهرجان شابتها، تحت تأثير هذا التحول، عيوب، اختلت مع استفحالها الموازين.

ولعل خير دليل على ذلك، جنوح المشرفين على أمور المهرجان إلى اختيار مشاهير النجوم لرئاسة اللجان، بدلا من كبار الأدباء والمفكرين.

ويكفى فى هذا الخصوص أن نذكر على سبيل المثال عدداً من رؤساء لجنة التحكيم فى البدايات، وعدداً آخر منهم فى النهايات.

ففى سنوات المهرجان الأولى كان الرؤساء من تلك الفئة النادرة من الشعراء والروائيين، التى يدخل فى عدادها، ولاشك، أمثال «جان كوكتو» ، «اندريه موروا» ، «جول رومان».

أما الآن فالرئاسة يتبادلها عدد من نجوم السينما الفرنسية أو غيرها من بينهم «جان مورو» التى ترأست اللجنة مرتين (١٩٧٥ - ١٩٦٥)، وجيراردى بارديو (١٩٩٢) وإيزابيل ادجانى (١٩٩٧).

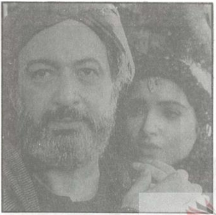
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إيز ابيل إدجانى رئيسة لجنة التحكيم

ويقال من بين ما يقال عن اختيار «ادجانى» رئيسة للجنة، إنه إنما قصد به رد الاعتبار لها عما حدث فى المهرجان قبل ثلاثة أعوام، لفيلمها «الملكة مارجو»، لصاحبه المخرج «باتريس شيرو» الذى تقمص شخصية نابليون الأول فى «وداعا بونابارت»، فيلم يوسف شاهين.

فمما يعرف عن «الملكة مارجو»، وهو من أكثر الأفلام تكلفة فى تاريخ السينما الفرنسية، إنه خرج من مضمار المنافسة على جوائز المهرجان (١٩٩٤)، متوجاً بجائزة يتيمة، لم تفز بها «ادجانى»، كما كان متوقعا، مكافأة لها عن أدائها لدور تلك الملكة، وإنما فازت بها ممثلة فى خريف العمر «فيرناليز»، عن أدائها لدور الملكة الأم، وهو دور جدّ قصير.

وكان حرمانها من الجائزة على هذا الوجه، لطمة لكرامتها، أرجعت تدبيرها إلى كيد النجمة المنافسة لها



نور الشريف ابن رشد

«كاترين دى نيف»، التى كانت عضوا فى لجنة التحكيم، ونائبة لرئيسها «كلينت ايستوود» النجم الأمريكى الشهير.

أما السبب الثالث الذى حط من قدر المهرجان فى نظرى، فينحصر فى أن قرارات لجنة التحكيم أخذت تميل مع الهوى، متأثرة فى ذلك بالاتفاقات والتحالفات والجبهات والتوازنات.

فمثلا إذا جنحت السياسة الفرنسية إلى كسب ود الجزائر بعد استقلالها، حق الفوز بالسعفة الذهبية لفيلم «وقائع سنوات الجمر» لصاحبه المخرج الجزائرى «محمد الأخضر حامينا» (١٩٧٥).

وإذا غضبت هوليوود، وارادوا إرضاءها، كانت السعفة الذهبية من حظ السينما الأمريكية لعامين متعاقبين، يفوز بها أولا «القلب المتوحش» لصاحبه «دافيد لينش» (١٩٩١). ثم يفوز بها فى العام التالى «بارتون فينك» للأخوين «جويل وإيتان كوين».

وإذا مارست شركات الإنتاج والتوزيع الفرنسية ضغوطها، فاز «أمير كوستوريا» مرة أخرى بالسعفة الذهبية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ابن رشد وعائلته على مائدة الطعام

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عن فيلمه «تحت الأرض» (١٩٩٥)، وذلك على حساب «نظرة اوليس» رائعة المخرج اليوناني «زيو انجيلو بولوس».

ومع بلوغ المهرجان الخمسين، واقتراب يوم الاحتفال بيوبيله الذهبى، تجلت تلك العيوب جهارا، نهارا، فى اختيار «ادجانى» رئيسة للجنة التحكيم، وفى دعوة ممثلين ليس لهم ماض يعتد به فى عالم الأطياف مثل «باميلا أندرسون» و «فيفى عبده»، ودعوتهم للمشاركة فى الاحتفال.

وفى إغفال دعوة ممثلين لهم شأن كبير فى تاريخ السينما الفرنسية، والعالمية مثل «جان بول بلموندو» و «آلان ديلون»، والأهم فى التردد، حتى قبل ليلة الافتتاح بأيام، فى الإعلان عن أسماء الأفلام المرشحة للمشاركة فى مسابقة المهرجان.

ويحضرنى هنا فيلم «يوسف شاهين» الأخير «المصير» فقبل حوالى أسبوعين من بدء المهرجان، أعلن عن اختيار «المصير» ضمن أفلام العروض الرسمية، غير المشاركة فى المنافسة على الجوائز.

وقيل فى تبرير ذلك، إنه ومخرجى خمسة أفلام أخرى، فوق المعترك، لانهم بحكم ماضيهم العظيم فى صناعة الأطياف، أرفع من أن تقحم أسماؤهم فى منافسات مع أفلام مخرجين ناشئين.

وما هى إلا أيام، بعد هذا الإعلان حتى كان الفيلم الصينى «احتفظ ببرودك» لصاحبه «زانج يمو» مستبعدا من المنافسة، وحتى كان «مصير» شاهين بدلا منه، متنافسا به مع صغار المخرجين!!.

وقيل فى تبرير ذلك أن السلطات الصينية منعت فى آخر لحظة الفيلم وصاحبه من مغادرة الصين الشعبية، احتجاجا على إصرار المهرجان على عرض «القصر الشرقى، القصر الغربى»، ضمن أفلام «نظرة ما».

وتهمة هذا الفيلم أنه يعرض بتعاطف لمحنة الشواذ غير المتلائمين مع النظام المفروض على شعب الصين.

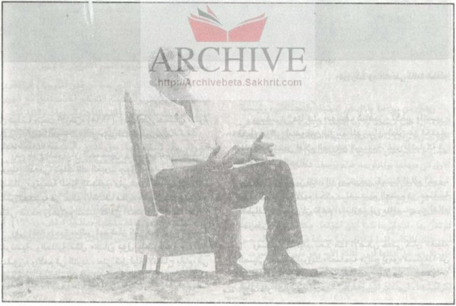
وسدا للفراغ الناجم عن غياب الفيلم الصينى، اختير «مصير» شاهين.

وتستمر المفاجآت إلى ما قبل بدء أيام المهرجان بساعات، حين يعلن على الملأ أن الفيلم الإيرانى «طعم الكرز» لصاحبه المخرج عباس كيارو ستامى، قد وصل كان بسلام، بعد أن بُرِّئت ساحته من تهمة الدعوة إلى الانتحار، الموجهة إليه من قبل الدوائر الحاكمة فى إيران، وهى دوائر شديدة البأس، تقف بالمرصاد لحرية التعبير.

وأعود إلى «مصير» شاهين، لأقول: إنه ليس أول فيلم يشارك به فى المنافسة على السعفة الذهبية.

فلقد سبق له أن شارك فيها بفيلمين «الأرض» (١٩٦٩) و «وداعا بونابارت» (١٩٨٥) وفى كلتا المرتين، لم يفز فيلمه بالسعفة، ولا بأية جائزة أخرى.

يوسف شاهين على شاطئ الريفييرا



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إلا أنه في المرة الثالثة، اقترب بفيلمه «المصير» من السعفة المشتهاة، بحيث أصبح بينه وبينها بضع خطوات.

ومع ذلك، أفلتت منه، لتكون من نصيب الفيلم الإيراني المفرج عنه مناصفة مع فيلم «ثعبان الماء» لصاحبه المخرج الياباني «**شوهي إيمامورا**» السابق له الفوز بها، بمفرده، قبل أربعة عشر عاما، عن فيلمه «أنشودة نارایاما».

وتعويضا **لشاهين** عن خروج فيلمه من المضمار بلا أية جائزة، ابتكرت له لجنة التحكيم من عندياتها جائزة أطلقت عليها جائزة مهرجان «كان» الخمسيني لمجموع أعمال **يوسف شاهين**، دون أن يرد في النص أي ذكر للمصير.

ومن عجب أن تنشر جريدة الموند، وهي من هي في عالم الصحافة الجادة، في صفحتها المكرسة للثقافة، تحت صورة كبيرة لشاهين جالسا على شاطئ الريفيرا، يكاد يطير من السعادة بالتكريم، تنشر خطأ أن الجائزة للمصير مع مجموع أعماله، ولا تنشر تصحيحا لهذا الخطأ حتى الآن.

وعلى كل، فعلى امتداد النصف الثاني من القرن العشرين، أخرج شاهين ثلاثين فيلما، اشتهر من بينها «باب الحديد» (١٩٥٨)، «صلاح الدين» (١٩٦٣) و«الأرض» (١٩٦٩).

والأكيد انه الوحيد بين جميع المخرجين المصريين الذي تناول سيرته الذاتية سينمائيا في ثلاثة أفلام هي: «إسكندرية ليه» (١٩٧٨)، «حدوتة مصرية» (١٩٨٢) و «إسكندرية كمان وكمان» (١٩٨٩).

المخرج السوري محمد ملص يشارك في المصير

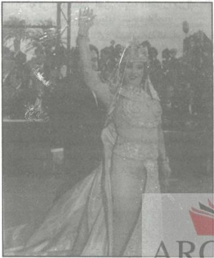
والوحيد بينهم الذى انفرد بالفوز بجائزة التحكيم الخاصة لأحسن فيلم «إسكندرية ليه» فى مهرجان برلين (١٩٧٩).

وهو فى فيلمه الأخير «المصير» يتخذ من اضطهاد الفيلسوف «ابن رشد» بحرق مؤلفاته، ذريعة لشجب التعصب والطغيان الذى يتوسل بالدين.

والإسقاط فى فيلمه على عصرنا واضح، فى غير حاجة لمزيد من الشرح والبيان.

ولقد شبه شاهين فى حديث له حرق كتب ابن رشد بمحاولات منع عرض فيلمه «المهاجر» (١٩٩٤) بمقولة أنه ضد الإسلام.

وختاماً، يظل لى أن أقول: أن مطمع شاهين حسبما يبين من سيرته فى «حدوتة مصرية»، كان الحصول على جوائز فى المهرجانات.



فيفى عبده فى كان مدعوة من المهرجان

وجاءت كلمته التى ألقاها فى حفل ختام المهرجان مؤيدة لذلك، حيث قال: إنه كان ينتظر لحظة الحصول على الجائزة التى منحتها له لجنة التحكيم، منذ سبعة وأربعين عاماً، أى منذ بدأ مشواره مع السينما.

والظاهر أن هذا المطمع قد تسلط على ذهنه، وهو يصنع أفلامه، فحمله على المبالغة فى الخلق والتجديد.

وفاته أن الخطر على الفنان كل الخطر أن يعمل للسمعة، وللعالمية، كما قال بحق أديبنا الكبير «يحيى حقى» فى نصيحة بعث بها إلى أحد المخرجين.

وفى اعتقادى أنه لو كان قد جعل مطمحه الوحيد هو الإبداع، ثم ترك العمل، هو وقيمته لأهلته موهبته للفوز بالسعفة الذهبية، منذ زمن بعيد، ولأتاحت أفلامه للرأى العام أنه يميز الطيب من الخبيث!!

هذه المقالة تعبر عن وجهة نظر الناقد مصطفى درويش؛ اقرأ وجهة نظر اخري صفحة (١٣٢) من هذا العدد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رمح مكسور *

قالت له، من غير مناسبة، فى إحدى حكاياتها إنها عندما كانت صبية فى الثانية عشرة أو الثالثة عشرة يمكن، وكان صدرها قد نبت واستدار وخرطه خراط البنات، ذهبت مع أمها ـ وكانت عندئذ زوجة محافظ القاهرة فى زيارة لپولا الحوامدى، قالت إن پولا كانت ترسم عينيها الواسعتين جدا، بخطين ثقيلين عريضين، مثل رسوم المصريين القدامى، رغم أصلها التركى، وكانت لها نظرة نافذة كحد سلاح مشهر دائما، وعميقة جدا. كان وجهها تكسوه طبقة خفيفة ـ وواضحة ـ من البودرة تعطى محياها الجميل إيماءً كأنها مومياء حية وسحرية لا تقاوم. وقالت إن شفتيها كانتا مخضبتين بما يلوح أنه دم قان طازج. وقالت: ربما لهذا السبب أكره أن أضع الروج على شفتى حتى الآن. قال: وربما لأسباب أخرى. فنظرت إليه بسرعة وتجاوزت، وقالت إنها كانت تحكى لهما عن جدها الشاعر الشهير، أمير الشعر، الذى كان يغرق نفسه بماء الكولونيا الفرنسية Bien-être وخاصة فى البانيو الرخامى الضخم الذى كان يملأ غرفة حمامه، وإنه كان أحيانا ـ وهى جالسة على حجره، صغيرة بعد ـ يسرح وينسى أنها معه، وتسمعه يهمهم بكلام له موسيقى منتظمة عرفت فيما بعد أنه شعره بارع الصوغ الذى طبقت الآفاق شهرته، قال إنه زار هذا البيت بعد ما أصبح متحفا، ورأى فى حجرة نومه، جنب السرير النحاسى الذى يملأ الغرفة، كتبا قديمة مجلدة للشعراء القدامى، كان يملأ هوامشها بخطه الدقيق شعراً يحاذيهم فيه ـ ويفوقهم صنعة أحياناً، قال: كأنما كان الشاعر يخشى الفراغ فى كل شئ؛ غرفة حمامه مملوءة بالبانيو الضخم، وغرفة نومه مملوءة بالسرير الكبير، وهوامش الكتب القديمة مملوءة بشعره الجديد، حتى وقته المزجى ملاه بأغّنيات عبدالوهاب وحب عبدالوهاب.

* نص من رواية «يقين العطش» التى تصدر قريباً.

قالت إن پولا دخلت غرفة الاستقبال فرنسية الأثاث - لوى كانز - وهى مرتدية بنطلون الركوب، وحذاء عاليا جلديا يصل إلى ركبتيها، وإنها تركت على مائدة صغيرة مدورة على الباب عصا قصيرة، وإنها طلبت لها شربات ورد - أبغضت طعمه وحرمته على نفسها بعد ذلك طول حياتها - وطلبت لوالدتها قهوة مضبوط، وكانت تنهج قليلا، صدرها النحيل يعلو ويهبط، قالت إنها ركبت حصانها فى الجزيرة كلوب، وجاءت بالأوتومبيل لتلحق موعد الزيارة.

قالت إنها پولا كلمت أمها قليلا بالفرنسية، وإنها - هى - فهمت مجمل الحديث عن «مأساة» زواجها الطفلى تقريبا بأحد الذين كان يطلق عليهم «الوجيه» فلان، ولم يمكث أكثر من أسبوعين - أسبوعين اثنين - وفهمت إنه كان وحشا ساديا فى ممارسته طقوساً معينة، لم تفقه - هى - معناها تماما وان كانت قد حدست عنفها وغرابتها، ومن ثم جاذبيتها، وقالت لهما پولا الحوامدى إنها تعبد چورج صاند، كتابتها وسلوكها وحتى ملابسها الرجالية على السواء، وإنها - هى - تفضل اسمها الأصلى كاملا لأنه يصلح ايضا اسماً للرجال: إقبال.

قال لها: زرت، فى الأربعينيات، الدور الثالث من البيت القديم، ٥ درب اللبانة، حيث كانت تقيم. كانت پولا قد تركت مصر عندئذ، لتوها، مع زوجها الشاعر السيريالى التروتسكى الملهم، ابن الباشا القبطى وارث الأبعاديات والآلافات الذى أشهر إسلامه لكى يتزوجها، وعاش معها بقية حياته فى فرنسا.

قال إن الغرفة التى كان يقيم فيها عندئذ فرنسيس روماى، كانت فسيحة، خافتة الضوء، لكنها كانت عبقة بحضور غريب من الأشواق والأهواء والصبوات التى لم تكن قد بادت بعد، شطحات العشق التى كأنها لن تندثر، المشربية المنمنمة، مثل مشربية بيتك فى شارع الشعرى اليمانية، أو أصغر قليلا، والمشكاوات القديمة من النحاس والزجاج مدلاة بسلاسل حديدية تهتز قليلا من عوارض السقف الخشبية السوداء بين النقوش التى كادت تنطمس ألوانها، والشلت الطرية ناعمة القطن على الحصير المفروش، وزوايا أركان الحيطان العريقة لها مهابة تومئ إلى جلال من أقاموا هنا، أحبوا وصنعوا الحب هنا، غامروا بالروح، ثم غادروا البلد وإن لم يتخلوا عن روحها - أو هكذا أظن، قال: هل وصلوا قط مع كل حرارة قلوبهم إلى روح هذا البلد؟

قال: يومها، لا أنساه، كان صديقى، منحوت الوجه، ضاوى الجسم، زيتونى المسحة من سمرة صعيدية لا تحول، ومتاجج العينين السوداوين، يكلمنى، ببطء، وعناية، عن ضرورة مراجعة الماركسية - كنا فى أواخر ١٩٤٦ فيما أظن - وعن ضرورة النظر بعمق أكثر فى وجهيها المتناقضين: التحررى والإطلاقى. وقال، بحزن، إنه سيغادر البلد هو أيضا، بعد أسابيع قلائل. كان إسماعيل صدقى قد سجنه أيامها. مع جمهرة من أبرز وألمع المثقفين والكتاب، هوجة لم تستمر ولم تسفر عن شئ.

قال لها إنه عاد مع ذلك إلى القاهرة بعد أن ضربت الطائرات الفرنسية والإنجليزية والإسرائيلية بور سعيد والقاهرة، رفض أن يذيع من باريس ما راه إهانة لبلده، واستقال من مورد رزقه هوَ وعائلته فى الإذاعة الفرنسية ترك بيته ومعاشه

ومكانته، وأخذ بنته، وزوجته الفرنسية بولندية الأصل، ولوحاته - لحسن الحظ - ورجع خاوى الوفاض كما يقال، إلا من إيمان - ساذج ربما وحار - بوطنه. أعطاه الناصريون ما يقيم الأود من أحاديث إذاعية، ثم الحقوه بوظيفة مدير الشئون التكنيكية في إحدى المنظمات الدولية المقيمة في مصر، ثم منحوه تفرغاً لعدة سنوات، كانت أخصب سنوات عمره، أبدع فيها لوحات تحترق بلهيب الصعيد ولهب صخور روحه - أين ذهبت الآن هذه اللوحات؟ - ثم سحبوا منه التفرغ، وهو أحد أعظم الرسامين المصورين المصريين، وقالوا له، وهو الفنان الملهم والمثقف النادر: ترجم أندريه مالرو صفحة بصفحة لكى تأكل خبزك يوماً بيوم. فمات قتلوه وهو في عز النضج. قتلوه، ببساطة، هكذا.

قال: بولا كتبت بالفرنسية كلاماً جميلاً وزوجها كتب شعرا محلقا وجانحا وملهما، لماذا يحتفى الآخرون بكتابهم وشعرائهم وفنانيهم، ولا ينسوهم؟ لماذا مصر تهدر ابناءها بلا حساب؟ ألانها ولود خصيبة، معطاء تثمر كل يوم عبقريات بلا حساب، فلا يهمها إن ضاع منها هذا أو ذاك، مهما كان نادراً ولا يعوض هل الخصب يعنى الهدر أيضا، بالضرورة؟

قال لها: زرته، بعد ذلك بسنوات، في شقته الفسيحة الهادئة في شارع القصر العيني. كانت أيضا خافتة الضوء، مكبوحة نوعاً ما، وعبقة بحساسية مرهفة.

قال لها: كيف كان يرسم لوحاته المشتعلة بألوان النار القوية، وماديات الصخر العريق، ودمدمات كأنها تأتى من براكين مدفونة؟ ألوان مكبوحة أيضا، تتفجر عرامة مشاعر ضارية وصاخبة العنف، طاقات روحية مدمرة لولا أنها موضوعة، بمقدرة، بيدين مسيطرتين، تحت ضغط عقل متحكم.

قال لها: ماذا حدث للبنتين اللتين تركهما صبيتين؟ سافرتا إلى باريس. هل التهمت العاصمة، التى لم تعد عاصمة النور، البنتين؟ حب فاشل بعد زواج فاشل بعد حب فاشل، أيام وأسابيع وشهور من الضنك الروحى والمادى. إحداهما أرادت وقررت، ونفذت، أن تنجب طفلاً من غير زواج، لم تكن تريد رجلاً بل طفلا. كأنها لا تريد أى رجل بعد أبيها. وأمها بعد نزع طويل في الانفصال عن مصر - عن شقة زوجها في القصر العيني عما بقى من زوجها، عن لوحاته الثمينة التى لا تقدر - أين هي الآن، الزوجة واللوحات؟ شاخت بلا شك، وتهدمت. الفنان الرهيف والمفكر الثاقب الذى كانت قد أحبته في باريس الأربعينيات واتخذت مصر وطناً لها في حبه، يسقط الآن في هوة النسيان المصرى الذى لا يرحم.

قال: أين لوحاته؟ أين هذا الكنز الروحى الآن؟

قالت: كم من كنوز روحية - كما تقول - قد راحت تحت تربة مصر، تحت رديم العصور السحيقة والحديثة سواء. كل عملنا - هل أقول رسالتنا أيضا؟ لا أجرؤ أن أقولها - أننا نكشف عن كسّر وشقاف وشظايا منها. نحاول أن نرممها، نحاول أن نستعيدها. فهل نحن نصل إلى شيء بالفعل؟

قال: ها نحن نلف وندور لكى نعود إلى نقطة الصفر. نواح على البلد؟ متى نستطيع أن نفعل شيئا؟ نفعل، ولا نقول فقط؟

أخذته إلى صدرها الوثير، فى جلستهما على الصوفا، بحركتها القديمة، كأنها تريد أن تدفن الألم، وتعرف أنها لن تستطيع، أبدا.

قال: فى الحياة لاشىء له وجه واحد فقط، من الكريستال الصافى، لا شىء قطعى، نهائى، أبيض وأسود. النقاء ليس فى الحياة بل فى الفن وحده. هل يبدو لك هذا الكلام مبتذلاً جداً، ومألوفاً جدا. الأقنعة كثيرة ومختلفة، أليس كذلك؟ المأساة - أو غيرها - يمكن فى الفن أن تكون خالصة، صرفاً، طاهرة إذا أمكن القول - ولذلك مطهرة، يمكن - فى الحياة، أبدا ، كل شىء مختلط وملتبس . المأساة - وغيرها - فى الحياة أكثر إيجاعا، وأكثر اضطرابا لأن كل شىء هنا معجون بالخَبث والنفايات، والشوائب.

فى الحياة.. فى «الواقع» يعنى، كما يقال، الواقع المعيش ، تمتد الأشياء، وتهن، لا حسم فيها، تتطاول، وتتغير، تضعف - لكن لا تنقطع، تموت على مهل، أو تحترق على مهل، تخبو دون أن تنطفئ تماما، حتى بالموت نفسه. كلهامخايلة، كلها مشوبة، كلها مضروبة أو معطوبة أو متحللة الأوصال، ما أندر أن يكون فى الحياة قناع صافٍ، نقى، مصقول، مثل أقنعة الكابوكى اليابانية، ثابتة لا تحول، ويرثها الممثل الابن عن الممثل الأب عن أسلافه القدامى الرجل فيها هو المرأة دون أن يتخلى عن رجولته). لأنه قناع المرأة طيف مراود ومراوغ فى وقت معا. لكن هذا الثبات، هذه النهائية هى فى الفن فقط.

قال: ليتنى أستطيع أن أحسم، أن يتحد وجهى وقناعى، أن أعرف كيف أتخلى. أن يكون لى عمل، وموقف، وإرادة - أيا كان ترتيبهما الزمنى - هأنذا دخان معلق فى الهواء. لا أتخلى ولا أنضوى، لا أستطيع، ولا أريد.. أحبك .. دون تورط نهائى، ولا رمى للنفس فى اليم.. حتى وإن كنت لا أعرف السباحة، أظل أحبك دون وفاء لهذا الحب ودون تخل عنه.

هل أستطيع أن أتخلى؟

لن يكون ذلك تخليا، ربما، بل لعله عقاب للنفس، أو لعله على الطرف الآخر قربان بالنفس. فإذا كان عقابا فلعله أذىً ضرورى يكفر به عما سلف أن اقترفه من جرائم، هى نفسها تدخل فى سياق - أو نسق - واحدة نسق البخل بالنفس عن تضحية الحب المستمرة الهادئة الصموت المثابرة.

كأنما ينكر على نفسه حق السعادة، وحق الإسعاد.

ألأنه غير جدير بأى من هذين الحقين، وهما - طبعاً - لا ينفصلان ؟ الجرائم السائغة هى جرائم الصمت والأثرة، سابقة ومستمرة.

قال من غير صبيانية: لكنها هى أيضا تخلت عنى..

قال: كان فى ذلك عذراً أو تبريراً. طبعا ليس فيه أدنى مسوغ. رفضت. قالت له: اعمل معروف. لا تصنع أى شىء أحمق كفانى ما أنا فيه، لا تندفع نحو أى شىء. أنت لك حياتك وعملك والسياق المألوف المستقر الذى تعيش فيه. لست أنا عندك إلا عابرة. لا أقول نزوة.، بل بالتأكيد شىء عابر، سوف يمر، مهما تصورت فى خلود المقام. هل قالت ذلك بالفعل؟

ARCHIVE

قال: هل رفضتنى - كما قال نور الدين - لأننى لا أملك من حطام الدنيا شيئا، بالفعل؟ ولا شىء يغريها فىّ؟ أليس هذا إغراقا فى تصورها نهزة، وطبيعية «بمعنى من المعانى؟ وهى بالقطع ليست هذا ولا ذاك، وليست «طبيعية» يعنى عادية بأى معنى من المعانى.

أم رفضتنى لأنها تعرف فى عمق ما فيها أننى أريدها أن ترفضنى - مهما كان تصورى العكس؟

أو لأنها برفضها، تظل من خلالى جميلة أبداً، محبوبة أبدا، مرغوبة أبدا؟ ليس هذا ما حدث بالفعل.

قال: وعلى مستوى آخر لأنها تعرف أنه أيضا، فى عمق منه، لن يقبل، أو سوف يهلك. حتى لو تقدم لها برأسه على صينية متوهجة بالحب، رأس يوحنا المعمدان لسالومى. لم ترقص هى رقصة سالومى. أو لم تتم رقصتها.

ولأنها لم تستطع قط - هى أيضا، أو هى أساساً - أن ترمى بنفسها فى هذه المغامرة، حتى النهاية.

كان يعرف فى عمق ما، فى داخله، أنها سترفضه، سترفضه التزاماً نهائياً، سترفضه ارتباطاً معلناً لا حل منه، بل قد رفضته.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قالت له: فى تلك السنوات - فى الأربعينيات؟ - التى تحكى لى عنها، كنت أنا فى الإسكندرية، كما تعرف، ودونى مدرسة ثانوية داخلية، فيكتوريا كوليدج، كانت مدرسة مشتركة، صبيان وبنات، وكنت قد تركت الثلاثة عيال الذين كانوا يحبوننى فى المنيرة، وأنا بعد عيلة، ليس عندى شىء.

ومرت بيدها، بسرعة وخفة، بحركتها القديمة القديمة، على صدرها العارى الملىء الذى يبدو له ساطعاً وناضجاً بسمرة لدنة ندية، وضحكت ضحكتها المهموسة تقريبا.

أكملت: وكانوا - هل حكيت لك؟ - يرسلون إلىَّ الخطابات سراً، ثلاثتهم، كما لو كانوا يكتبونها معا، توصلها لى صديقة مشتركة كانت أيضاً تحبهم، وتحبنى، بشكل ما.

نظرت إليه نظرة خاطفة، فيها رضى خفى، ونوع من الدهشة:

لا تقل لى إنك تغير علىّ، الآن، من هؤلاء العيال؟ بعد كل هذا الزمن يا حبيبى؟ غير معقول، نسيتهم، بل نسيت حتى أسماءهم.

المهم أن الناظر عندئذ، مسترهارولد پاتى - هذا أذكر اسمه جيدا - كان على علم بشكل ما بالخطابات المهربة، وكان، فى حكمته، يغض النظر.. ماذا نقول الآن؟ يطنش، يصهين؟ وكنت، فى غرارة صباى، أعتبر ذلك انتصاراً لى، بشكل ما وكنت ممتنة له أيضاً، خفية عن نفسى، جدا.بعد حرب ١٩٥٦ أبعد مسترهارولد پاتى عن مصر. رحل بالقوة، بينما كنت أنا

فى بور سعيد المحاصرة، أشارك الضباط المصريين المتخفين، وأتخذ اسم فاطمة، وأشتغل فى تهريب السلاح، حكيت لك كل هذا، أليس كذلك؟

ولك أن تتصور إحساساتى المتناقضة بين حبى للرجل الإنسان الذى عرفته، وفهم عنى مثل أبى، وبين بغضى للإنجليزى، العدو، أو على الأصح الذى ينتمى إلى بلد عدو يضرب بلدى بالقنابل، ويقتل أولاد بلدى، ويحتل أرضاً عزيزة، وأقاتله، بما أستطيع، وبقدر ما أستطيع.

قالت: وعيناها تلمعان قليلا، نديتين قليلا:

- لم أعرفه إلا سنتين أو ثلاثة، يمكن، ولكننى وجدت فيه، بشكل ما، أبا آخر، بينما كان أبى مشغولاً جداً عنى، بغرامياته ومغامراته، ومشروعاته، ونسوانه.

قالت: عاش مستر پاتى أربعا وثلاثين سنة فى اسكندرية، بلدك، ومات وعنده ٩٥ سنة، وظل حتى آخر لحظة - كما عرفت - محباً لمصر.

قال، وهو يضمها إليه أكثر قليلا:

- ما أصعب التفرقة بين الإنسان من لحم ودم وأشواق ومتناقضات، وبين الإنسان الشفرة، الإنسان الرمز، أو الإنسان باعتباره قيمة جبرية فى معادلة عقلية، يعنى!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قال لها: فى هذا الكشف المتجدد - فى هذه المخاطرة - كل مرة - بكل شىء عنصر لعله مطلق، عنصر من الرسوخ والدوام. مقلق ايضا إلى آخر حد. كيف أقول هذا؟ يعنى أن السر لا يسبر أبداً حتى نهايته.

كان حبه لها غير إرادى. يكاد يكون قوة فيزيقية - وروحية - غلابة، لا رد لها، ولا صد، كما كانت تحب هى أن تقول، ضاحكة، عن أشياء أخرى لا علاقة لها بهما.

قال: منتهى الحب هو كسر كبرياء الحب.

قال: شبعت ورويت، نهلت وعببت، مازلت ظامئا، الملح على شفتى.

كأننى فى الحلم، حيث تنقطع الصلة بين الحافز والفعل، بين ما أريد وما أقترف، بين العلة والنتيجة، بين الرغبة والحركة. أمد يدى، متوترة، متلهفة، مشدودة الأصابع، فلا أمسك بشىء ، الثمرة هناك، الثمرة فى متناول قبضتى، لكنى عندما أطبق عليها كفى أجد أن فى يدى خواء. أجرى، ساقاى ترتفعان وتنخفضان، تذرعان المسافات وتقطعان الآماد. فأجد نفسى فى مكانى لم أبرحه لم أتزحزح قيد خطوة، كأننى مع ذلك أطفو فى الهواء، بينما أشد على صخرة الجسد الأنثوى، أحيطه بذراعىّ، باستماتة، وأجد أننى معلق فى الفراغ، أطفو فوق بحر ساج هادئ أسود اللون لا رقرقة فيه لموج،

كأنه رصاص، وهو مع ذلك طيع، مائى جداً، لا كثافة في قوامه، ومظلم، رمث مسطح من البردى المجدول، ليس له حواف، والصمت حولى مطبق، النجوم بعيدة جداً وصغيرة، نورها خافت مشاع، غير مهم.

كأنما منارة تومض وتنطفىء من بعيد. أعرف أنه لا وصول إليها، وليس في يدى مجداف ولا دفة.

لم يقل لها : هبة الجسد هى نفسها عطية الروح.

بل قال: نعم. هذا كله مفهوم. أعرف. لكنني - بحماقة - كنت أريد هبة الجسد - والروح معا - كاملة وفورية ويقظة على الدوام، ليست بحاجة إلى أن تصطنع من جديد.

قالت : مادة الحب - عضويته - لا تسقط أبداً. جاهزة ؟ أنت الذى تقول جاهزة ؟

قال : لا أعنى جاهزة، بطبيعة الحال. بل أعنى قوية الحضور في كل لحظة، مهما كانت أفاعيل الفرقة والبعاد.

قالت، وهى تقبله فجاة على فمه، وهو يضمها إليه : أحبك. حتى لو كنت حالماً بحماقة، كما أنت.

الكلمات مهمهمة مدغومة على شفتيها، فى قبلتها، لكنها واضحة ونفاذة.

كانا فى استراحة المنيا التى زارها فيها، مرة واحدة لم تتكرر.

جاء من الإسكندرية، ونزل فى محطة السكة الحديد، وكانت حقيبته كبيرة وثقيلة بالمراجع والرسومات. كان فى طريقه الى الأقصر مرة أخرى، لحضور الملتقى الخامس والعشرين للأثريين المرممين، وقضى معها فى المنيا، ثلاث ليال، بينما كانت هى تستعد للانتقال إلى القاهرة، من جديد.

عندما نزل فى المحطة، حمل حقيبته بنفسه حتى الميدان الخارجى الذى يوحى بالثلاثينيات وقد رثّ عزها.

ركب الحنطور المتهالك، الكبوت الأسود مشقق باهت، والكرسى جاف وعر، القش الجاف ناتئ من أطراف الشلتة المخيطة بقماش مشجّر غير نظيف تماما، الحصان أعجف ولكن متوفز بالحياة، يصعد بساقيه الأماميتين ويهبط بهما، بنفاد صبره فى وقفته القلقة.

صعد للعربة، ساعده العربجى على رفع حقيبته، ووضعها على المقعد الامامى بجانبه، وجه متخوف، عظمى، عميق الدكنة، أسنانه تبدو قاتمة الصفرة من فمه الحاد، واللاسة على رأسه ملفوف عليهاتلفيحة من عدة طوايا، بلون لا وصف له، على جلابيته الجوخ المعمرة الخفيفة من القِدم، جاكتة صفراء، شكلها ميرى، مفتوحة بلا أزرار . لكنه رجل مفتّح، صاح يلقطها - كما هو واضح - وهى طايره.

قال للعربجى : استراحة الآثار، ع الكورنيش ياسطى.

قال العريجي : أيوه يابيه .. تؤمر يابيه .. عتعرف وين بالضبط يابيه ؟

قال في سره : يافتّاح ياعليم. سوف ندوخ بحثا. ربنا يسهل.

شكا إليه العريجي من أحوال الصنعة، وغلاء الدنيا، كيف أن شوال التبن للحصان يكلفه الشيء الفلاني، غير البرسيم الأخضر، وأجرة الاسطبل.

قال له : اسمك ايه ياعم ؟

قال له : خَدّامك احمد الطحطاوي يابيه. تؤمرني بحاجة يابيه ؟

مرّ الحنطور على عدة بنايات عريقة، بعضها مقفل ومهجور فيما هو ظاهر، أعمدة مستلهمة من طراز هيليني مختلط حدائق صغيرة نابتة بالعشب والحلفاء الصاعدة على الأسوار الحديدية التي سقط طلاؤها، وبعضها - وقف عنده - يبدو مأهولا، ولكن ليس عليه لافتات. وكان النيل على يمينه فسيحا مهيبا، ولكنه منخفض ضارب إلى اخضرار رمادي أكهب، وكراسي الكازينوهات مفروشة على أرض الشط الواطئة بكثير عن الكورنيش؛ كان الفيضان يغمرها، زمان، قال لنفسه.

وأخيرا وجد البيت العتيق - لا شك كان من البيوت المصادرة ممن كانوا يسمون بالإقطاعيين من أيام قيام الثورة - من دور واحد، له ردهة خارجية رخامية تشققت ارضيتها وانكسرت حوافّ رخامها الإيطالي، عالية على المقاس الكلاسيكي بالضبط لكن خشب الضلف لم يتجدد طلاؤه ربما من أيام صاحبه، ولولا متانة مادته فلعله كان قد تهاوى، وتآكل، كما تقشرت الواجهة وبدا حَجَرها الأبيض الضخم، تحت الكورنيش العلوي المثلث المعمول على الطراز الروماني.

بادر عم أحمد العريجي فحمل حقيبته حتى الباب الداخلي، عبر ممر رملي محصوصِب بالزلط الملوّن، له قرقعة تحت الأقدام.

قال له: جنابك بس تتدلى في محطة المنيا، تجول عم أحمد الطحطاوي، ألف من يدلك يا بيه. وحياة النبي ما حدّ «عيوصلك غيري» دانا جلبي اتفتح لك يا سيدنا البيه.

أحمد دحبور

مفردات فى المكان

مروحة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ما زلنا،
تسأل عنى.
أسأل عنها،
أدخلُ مكتبةً تركتُها قبل ثوانٍ،
تصعد مركبةً لفظتْنى الآنَ،
أطارد وقع خطاها وهىِ ورائى،
تهبط قبلىِ، أدراجًا فتلامس ظهرىِ،
تجرىِ،

أجرىِ،

أَسْرِعَ أَسْرِعَ،

سوفَ . . ،

تكادُ . . ،

تعالي:

أينَ؟

يمرُّ الوقت فنصبح مروحةً . .

مقعد الزوّار

حيادىٌّ وأسْوَدُ مقعدُ الزوّارِ،

ها هو ساهمٌ عنى قبالة مكتبى،

لا همس بالشكوى من المترددين عليهِ،

ثمة شبه تجويفٍ طفيفٍ فِي مجال الظَّهْرِ،

آثار من الإهمالِ،

بعضُ تهرُّؤ متستّر بسوادهِ،

عرقُ الضيوف على جوانبهِ،

ARCHIVE

كلام فى العموميات،

صمتٌ فىِ خلاسٌ من الأصواتِ،

مقعد مكتبىِ خالٍ،

يتيمٌ فىِ مجالٍ حافلٍ بالأهلِ،

والأهل الحياديون مرسومون ـ

مثل المقعد المرسوم بالإهمالْ

بجلد الثور ملتفٌّ،

وألفٌ من دماء الثور فيه الآنَ،

مقعد مكتبىِ متضارب الأحوالْ

وحيدٌ شاغرٌ حينًا،

وحينًا مستكينٌ للجلوس عليهِ،

حينًا مستفزٌّ من تواتر هذه الأثقال

كأنَّ الثور مهتاجٌ،

فثمة مقعدٌ آتٍ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أجلْ، آتٍ إلىَّ،
أمامه قرنانِ من ضجرٍ ومن سخطٍ،
هُنيهاتٌ
وثور المقعد العصبىّ مدعوٌّ إلى الزلزالْ

الهاتف

خيطٌ من الصوت العمودىٍّ، فى
غلالةٍ من معدنٍ أو صفيرْ
يهجمُ أم يستجيرْ؟
يشبُّ كالأُفعى من العلبة السوداءِ،
يعلو فى فضاء المكان
ربما، هنيهةً، ينقطعْ
ومن جديدٍ يستعيد الصعودَ،
فيِ رنينٍ يطيرْ
أراه لولا أنه لا يُرى،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحار، هل ألمسُ أم أستمعْ؟
ترتدُّ عيناي إلى الهاتف
في أيِّ جزءٍ منه نام الهديرْ؟
وأين يخفي لغة الصوتِ؟ هل
يغزل صمتاً صائتاً، تنتشي
ذاكرتي بنبضه الراعفِ؟
هل خبّأ الكلامَ في جوفهِ؟
هل يصعد الرنينُ من خوفهِ؟
أم أنه يلعب دور الضميرْ؟
ولم أزل أسأله رنّةً،
أرجّهُ،

يا صوتُ يا خيطُ، يا
جبانُ، أين كلُّ ما تدّعى
من موتِ حسٍّ أو صدىً عاطفى؟
وتدخل العلبة فى نفسها،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سوداءَ خرساءَ يدور المكانُ،

حول وجهيّها، ولا تستديرْ

لا صوتَ،

لا شئَ،

وها إنني

يربطني خيطٌ، ويحتلُّنِي صوتٌ،

فما تأمر الأفعى؟

أ أسعى واقفًا أم أسيرْ؟

فنجان الشاي

يلتمُّ، فى قلبهِ، سرٌّ الهواءِ، فلا

شايٌ، ولا أثرٌ للشايِ،

كان هناكَ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عند رزمة أوراق محايدة،
لم يُبدِ للرزمةِ الشكوى، ولا نقلَتْ
إليه شكوى من الإهمال.. أحيانا
كأنه الآن لا شئٌ،
فإن طردَ الهواءَ شايَ الصباح ارتدَّ فنجانا

رشفتُ منه، وأشقاني الحضورُ، فلم
أكملْ، ترى بردَ الفنجانُ وانصرفتْ
عنه انتباهة قلبي؟
أم تواطأت الذكرى عليه،
فصار الشايُ نسيانا؟

كأنني أسمع الأيامَ تنصفهُ
وكدتُ أنسى كم الأيام تعرفهُ
كأنها جمعتْ ما انصبَّ فيه،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

على امتداد عمريِ ترى هل كان يخزن ما
يكفيِ ليجتاحنيِ نهر ويغرقني؟
وقد يفيضُ: انتباهًا!! إنَّ طوفانا...

إضرابات

أضربَ الشبّاك، لكنَّ الفضاءْ
لم يزل يذهب من مستقبل الشبّاكِ، أو يأتي إليه
أضربَ العصفورُ، لكنَّ الغناءْ
لم يزلْ يقتادُ طفلاً حالماً من أذنيه
أضربَ الغيمُ، ولكنَّ الشتاءْ
حدَّدَ الموعدَ،
والمزرابُ يغريِ العتبَه
ما الذيِ تطلبُ هذى الكائناتُ المضربَهْ؟
كيفَ إضرابٌ ولاإغلاقَ؟
لا إعلانَ حتى فيِ جريدهْ؟

استرحْ وارتشف المُرَّةَ،
لا أخبارَ عن مزرعة الفلفل فيِ هذا المساءْ
كلُّ ما فيِ الأمر أن الحبر والصبر معاً. . والموهبةْ
عجزتْ أن تُقْنعَ الأشياءَ بالتجريد؟
أو تُدْخِلها فيِ تجربةْ
أضربت من حولك الأشياءُ. .
لن تصبحَ موضوعَ قصيدهْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

طبيعة صامتة

تطلب الياسمينةُ ماءً،
ولا ماءَ،
لا نورَ يكفيِ ليكشفَ سرَّ المكانْ
تضمر المزهريةُ،
والعطر يرسله الياسمينُ إلى . . لاأحدْ

وكأنَّ الزمانْ

يتجعَّدُ فى المزهريةِ ـــ

لو جاءت المرتجاةُ لهشَّ لها. . وانفرَدْ

لم تجئْ،

لم تضئْ شمعةٌ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لم تمرَّ، على المزهريّة، منا يدانْ

كلُّ ما كان أنيِ هنا وهناكَ،

جُفاءً ذهبتُ مع الياسمينِ،

ويمكث، حيثُ تركتُ، الزبَدْ

ابستمولوجيا إسلامية وغربية*

مراد وهبة

لفظ ابستمولوچيا الوارد فى العنوان مشتق من اللغة اليونانية، ومكون من مقطعين Episteme بمعنى «معرفة» و Logos بمعنى «نظرية» فنقول «نظرية المعرفة» وهى نظرية تبحث فى أصل المعرفة وحدودها، ومدى إمكانها فى اقتناص المطلق على الإطلاق والمطلق الدينى على التخصيص. وهى فى هذا وذاك قد تستعين بالعقل منفردًا أو قد تستعين به برفقة الحس. وأيا كان الاختيار فالعقل وارد فى الحالتين. ولهذا فتحليله أمر لازم ومطلوب. وتحليل العقل ليس ممكنًا إلا وهو فى حالة فعل والفعل يستلزم فاعلاً ومفعولاً به، وبالتالى فان الفعل ينطوى على إحداث تغيير. ومعنى ذلك أن العقل، وهو فى حالة فعل، يستلزم طرفًا آخر يحدث فيه تغييرًا. وهذا الطرف الآخر هو الكون ومعنى ذلك أن العقل موجود - فى - الكون ومع ذلك فان العقل قادر على أن يعى الكون، ولكن الكون ليس قادرًا على أن يعى ذاته. إذن قدرة العقل على الوعى بذاته هى، فى الوقت نفسه، قدرته على الوعى بـ الكون . ووعى العقل بـ الكون يعنى انه قادر على معرفة الكون (1). بيد أن هذه القدرة كانت موضع تساؤل منذ بداية التفلسف.

والسؤال إذن:

لماذا هذا التساؤل ؟

إن هذا التساؤل يعنى أن قدرة العقل على معرفة الكون هى موضع تشكك، والتشكك مردود إلى التساؤل عن مدى مطابقة المعرفة العقلية مع الواقع، أى عن مدى مطابقة «ما فى الأذهان مع ما فى الأعيان» على حد قول الفلاسفة المسلمين. وتاريخ الفكر الفلسفى يشهد على أن ثمة توترًا فى العلاقة بين العقل والواقع.

* ألقي هذا البحث في المهرجان الوطني للتراث والثقافة الثاني عشر بالمملكة العربية السعودية في الفترة من ٥ ـ ١٥ مارس ١٩٩٧ .

والسؤال إذن:

لماذا هذا التوتر؟

إن العقل لا يدرك الوقائع من حيث هي وقائع وإنما يدركها من حيث هي في «علاقة» مع بعضها، وفي «علاقة» مع العقل. وحيث أن العلاقة لا وجود لها في العالم الخارجي فهي إذن من العقل. ومعنى ذلك أن المعرفة العقلية ليست مجرد «وصف» للواقع، وإنما هي «تأويل» للواقع بيد أن هذا التأويل ليس مجرد تأمل نظري وإنما هو مرتبط بالممارسة العملية حيث أن ماهية الإنسان تكمن في تغيير الواقع. ومن ثم فإننا نعرف العقل بأنه «ملكة التأويل العملي المجاوز للواقع». وهذا التعريف يعني أن ثمة علاقة بين العقل والتأويل والتغيير.

هذه مقدمة لازمة قبل المضي في المقارنة بين الفكر الإسلامي والفكر الغربي وإذا مضينا في المقارنة لزم هذا السؤال: أين مكانة التأويل في كل من الفكر الإسلامي والفكر الغربي؟

تاريخيًا، يمكن القول بأن لفظ «تأويل» له ثلاثة معان في الفكر الإسلامي؛ المعنى الأول يفيد الرجوع والعود وذلك لأن التأويل في أصله الاشتقاقي يرجع إلى الأول [٢]. والمعنى الثاني يفيد التفسير والبيان [٣]. والمعنى الثالث هو «نقل ظاهر اللفظ عن وضعه الأصلي إلى ما يحتاج إلى دليل لولاه ما ترك ظاهر اللفظ» [٤]، أو بمعنى آخر: صرف اللفظ عن معناه الظاهر إلى معنى آخر يحتمله اللفظ.

والذي يعنينا من هذه المعاني الثلاثة هو المعنى الثالث لأن المعنيين الأول والثاني معنيان لغويان. أما المعنى الثالث فهو مستعمل في بيان العلاقة بين النقل والعقل أو بين ظاهر النص الديني وباطنه. وقد دار جدل حاد حول مدى مشروعية استخدام هذا المعنى الثالث للتأويل. وقد اتضحت حدة هذا الجدل عند كل من **الغزالي** وابن تيميه من جهة، وابن رشد من جهة أخرى.

ألف **الغزالي** كتيبًا بعنوان «قانون التأويل». وقد ألفه جوابًا على أسئلة طرحت عليه حول بعض الآيات والأحاديث التي غمض معناها. وقبل الجواب عن هذه الأسئلة يقول **الغزالي** إنه يكره الخوض فيها والجواب لأسباب عدة، لكن إذا تكررت فلابد من تأسيس قانون للتأويل ثم يصنف بعد ذلك الخائضين في التأويل إلى خمس فرق. فرقة تخرب إلى مفرط بتجريد النظر إلى المنقول فتمتنع عن التأويل وفرقة تخرب إلى مفرط بتجريد النظر إلى المعقول فلا تكترث بالنقل وتفرط في المعقول حتى تكفر. وفرقة تتوسط بين هذا وذاك فتطمع في الجمع والتلفيق ولكنها تحذر من الإبعاد في التأويل. وفرقة رابعة تجعل المنقول أصلاً فلا تكثر خوضها في المعقول وفرقة خامسة جامعة بين البحث عن المعقول والمنقول وناكرة للتعارض بين العقل والشرع. وهذه الفرقة هي الفرقة المحقة ولكن مسلكها شاق عسير في الأكثر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومن هذا التصنيف ينتهي **الغزالي** إلى نتيجة مفادها أن الخائض في التأويل عليه موضعان: موضع يضطر فيه إلى تأويلات بعيدة تكاد تنبو الأفهام عنها. وموضع يتبين له فيه وجه التأويل أصلاً فيكون ذلك مشكلاً عليه. ولهذا فإن **الغزالي** يوصي بأنه إزاء عدم القدرة على الاطلاع على مراد النبي (الكريم) فإن محاولة

الحكم على هذا المراد بالظن والتخمين خطر ولهذا فالتوقف عن التأويل أسلم، لأن كلا من الظن والتخمين جهل [٥].

هذا عن موقف الغزالى من التأويل أما موقف ابن تيميه فهو أشد وضوحًا من الغزالى . فهو يرفض التأويل إذا كان معناه التفسير والبيان أو صرف اللفظ عن ظاهره إلى معنى آخر، لأنه يرى أن ليس ثمة آية لا معنى لها أو مصروفة عن ظاهرها، بل كل آيات القرآن واضحة فى معناها، وليس هناك خفاء وإذا كان ولابد من استخدام لفظ «التأويل» فهو يعنى فى رأيه، الحقيقة الخارجية والأثر الواقعى المحسوس لمدلول الكلمة والتأويل، من هذه الزاوية يعنى تفسير القرآن بالقرآن، فإذا تعذر فعلينا بالسنة المطهرة فإنها شارحة ومفسرة للقرآن .وإذا تعذر فبأقوال الذين عاصروا نزول القرآن وفهموه من الرسول.أما إذا أصبح القرآن كله مصروفا عن ظاهره ومؤولاً فهذا تجهم على مقام النبوة بيد أن التأويل، من هذه الزاوية، ليس تأويلا لأنه يقف عند المحسوس فلا يأذن للعقل أن يعمل ذاته فى النص القرآنى. ولا أدل على صحة ما نذهب إليه من ابن تيميه نفسه يقرر أن التأويل «تحريف الكلم عن مواضعه ومخالف للغة ومتناقض فى المعنى ومخالف لإجماع السلف» [٦]. بل إن ابن تيميه عندما سئل عن اعتقاده قال «أما الاعتقاد فلا يؤخذ منى، ولا عمن هو أكبر منى، بل يؤخذ عن الله ورسوله. وما أجمع عليه سلف الأمة» [٧].

ولفظ «الإجماع» الوارد فى النصين السالفين يفيد أن التأويل خروج على الإجماع. وحيث أن ابن تيميه يشترط الإجماع فالتأويل إذن ممتنع وإذا امتنع التأويل انتفى إعمال العقل فى النص الدينى. وهذا الانتفاء يعنى عزل العقل عن الدين بيد أن هذا العزل مرفوض حتى من قبل ابن تيميه ولكنها نتيجة لازمة من المقدمة التى التزم بها ابن تيميه وهى ضرورة الإجماع وإذا لم تكن النتيجة مقبولة فيجب تغيير المقدمة وهذا ما قام به ابن رشد عندما قال «إنه لا يقطع بكفر من خرق الإجماع فى التأويل» [٨]. ومن ثم أخطاء الغزالى فى تكفيره الفلاسفة من أهل الاسلام كأبى نصر الفارابى وابن سينا فى كتابه المعروف «تهافت الفلاسفة» فى ثلاث مسائل فى القول بقدم العالم وبأنه تعالى لا يعلم الجزئيات وأحوال المعاد [٩]. إذ ليس يمكن أن يتقرر إجماع فى أمثال هذه المسائل.

ومع ذلك فإن ابن رشد يميز بين تأويل صحيح وتأويل فاسد [١٠] والتأويل الفاسد هو الذى لا يتأسس على البرهان. وإذا صرح به نشأ الكفر وهذا ما حدث عندما أولت المعتزلة والأشعرية الآيات والأحاديث، وصرحوا بتأويلاتهم للجمهور هذا بالإضافة إلى أن تأويلاته ليسوا فيها لا مع الجمهور ولا مع الخواص لكونها إذا تؤملت وجدت ناقصة من شرائط البرهان بل كثير من الأصول التى بنت عليها الأشعرية معارفها هى سفسطائية [١١]. أما التأويل الصحيح فهو الذى يستند إلى أهل البرهان، وهم «الراسخون فى العلم» ومن ثم فان ابن رشد يقسم الناس قسمين : الجمهور والراسخون فى العلم. ومع أن هذه القسمة الثنائية، وإن كانت تقليدية فى الفكر الاسلامى، إلا أنها القضية الأساسية فى منطق ابن رشد . فالمنطق ، عنده، منطقان: منطق الاستقراء. أما منطق الراسخين فى العلم فهو منطق القياس يقول «الاستقراء أظهر إقناعًا من القياس إذ كان يستند إلى

المحسوس ولذلك كان استعماله أنفع مع الجمهور، وهو أسهل معاندة. والقياس بعكس ذلك أقل نفعًا وبخاصة عند الجمهور، وأصعب معاندة، ولذلك فان استعماله أنفع مع المرتاضين فى هذه الصناعة» (١٢). ويقصد بالمرتاضين الراسخين فى العلم.

هذا عن التأويل كأساس للمعرفة الفلسفية فى الفكر الإسلامى، وهو يتراوح بين القبول والرفض، ولكن الرفض هو الأعم. ومع ذلك فان «التأويل» بمفهوم ابن رشد هو الذى انتقل إلى أوروبا كأساس للمعرفة الفلسفية ولم يكن هذا التأسيس بالأمر الميسور فقد واجه مقاومة من السلطة الكنسية.

تفصيل ذلك :

ظهرت الأرسطالية الرشدية وقامت فى كلية الآداب الباريسية بين أولئك الذين يعتبرون تأويل ابن رشد لمذهب **أرسطو** أصدق صورة له وأكمل مظهر للعقل. وأكبر اسم فيهم **سيجير دى برابان** الذى يقول عن ابن رشد إن فلسفته تمثل حكم العقل الطبيعى وهو لهذا يتفق معه فى أن الشرع حق خطابى موضوع للجمهور وهو أدنى مرتبة وكلما نجم خلاف بين الشرع والفلسفة وجب تأويل الشرع وحمله على المعنى المطابق للفلسفة مع ترك الجمهور على اعتقاده ويرى ان فلسفة ابن رشد تمثل العقل الطبيعى.

وبسبب رشدية **سيجير دى برابان** كانت حياته سلسلة اضطرابات عنيفة أهمها ذلك الاضطراب الذى قام حين أنكر أسقف باريس القضايا الرشدية عام ١٢٧٠ فمضى هو فى تعليمه، وضم إليه فريقًا هامًا من أساتذة الكلية وطلابها وذهبوا إلى حد انتخاب عميد لهم والغالبية تقاومهم حتى حظر الأسقف فى ١٨ مارس ١٢٧٧ تعليم جملة قضايا عدها خطرة على الدين منها وحدة العقل الفعال التى دعا إليها ابن رشد.

وفى مواجهة هذه الرشدية اللاتينية أصدر **ألبرت الأكبر** رسالة «فى وحدة العقل» يورد فيها ثلاثين دليلاً على رأى ابن رشد ويرد عليها واحدًا بعد آخر ثم يورد ستة وثلاثين دليلاً ضد الرأى ثم أصدر **توما الأكوينى** رسالة «فى وحدة العقل ردًا على الرشديين». ودخل فى صراع مع الرشديين وكانوا قد تكاثروا فى كلية الآداب بباريس بيد أن جميع الباباوات قد أيدوا تعاليم **توما الأكوينى** وفى أول ماس ١٣١٨ أعلن البابا يوحنا الثانى والعشرون أن مذهب **الأكوينى** معجزة من المعجزات. وفى ١٨ يوليو ١٣٢٣ أعلنه قديسًا.

وفى بداية القرن السادس عشر أعلن **لوثر** أحقية الإنسان فى «الفحص الحر للإنجيل»، أى الحق فى إعمال العقل فى النص الدينى من غير معونة من السلطة الدينية يقول «يرغب الرومانيون فى أن يكونوا هم وحدهم المتحكمين فى حياتهم العامرة وهم يفترضون أنهم هم وحدهم أصحاب السلطان ويتلاعبون أمامنا بالألفاظ فى غير ما خجل أو وجل، وفى محاولة لإقناعنا بأن البابا معصوم من الخطأ فى أمور الدين... وإذا كان ما يدعونه حقًا فما الحاجة إلى الكتاب المقدس؟ وما نفعه؟ ولهذا فان دعواهم بأن البابا وحده هو الذى يفهم الإنجيل خرافة مثيرة للغضب».

يبين من هذا النص أن «تأويل» الإنجيل من حق أى إنسان، ومن ثم فالدوجماطيقية ممتنعة، ومع امتناعها تعددت المدارس اللاهوتية.

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

خلاصة القول أن الفصل بين الفكر الإسلامي والفكر الغربي وهم، وإن ثمة حضارتين حضارة اسلامية وحضارة غربية وهم كذلك بل ثمة حضارة إنسانية واحدة تخصبها ثقافات متباينة على قدر مالدى كل منها من عقلانية لا تقع فى براثن الدوجماطيقية فتسهم فى دفع مسار الحضارة الإنسانية نحو التقدم والسلام.

أما ما يبدو اليوم أنه قطيعة بين الإسلام والغرب فمردود إلى تيارات فكرية ترفض التأويل، أى ترفض إعمال العقل فى النص الدينى، كما ترفض تطور العلم، ولا ترى فى التكنولوجيا سوى سلبيات وهذه التيارات الفكرية هى على وجه التحديد أصوليات دينية دخلت فى صراع مع حضارة العصر فتوقف التقدم وتعثر السلام.

الهوامش

(١) مراد وهبه، العقل وكيف يعمل، مجلة إبداع، إبريل ١٩٩٦، القاهرة، ص ٤.

(٢) الأزهرى، تهذيب اللغة، مادة أول جـ ١٥ ص ٤٣٧ تحقيق إبراهيم الابيارى، الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٦.

(٣) ابن منظور، لسان العرب، المطبعة الأميرية، ١٣٠٢ هـ، جـ ١٣، ص ٣٣.

(٤) ابن الأثير، النهاية فى غريب الحديث، الحلبى ١٩٦٣.

(٥) الغزالى، مجموعة رسائل من بينها «قانون التأويل»، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٨، ص ١٢١ - ١٣٢.

(٦) ابن تيمية، منهاج السنة، ٢ - ٥٥، ط بولاق.

(٧) سيد الجميلى، مناظرات ابن تيميه مع فقهاء عصره، دار الكتاب العربى، بيروت، ١٩٨٥، ص ٦٠.

(٨) ابن رشد، فصل المقال وتقرير مابين الشريعة والحكمة من الاتصال الجزائر، ص ٣٧،

(٩) نفس المرجع، ص ٣٩.

(١٠) نفس المرجع، ص ٥٨.

(١١) نفس المرجع، ص ٦٠ - ٦١.

(١٢) ابن رشد، تلخيص كتاب الجدل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٩، ص ٤٨.

(١٣) Becker (ed) Jerman Humaism ad Reformstio, Contiuum, ewyork 1982 P.P 158 - 160.

ابتهاج الحسامى

شهادات فرنسية عن مصر فى أوائل القرن

فى العقود الأولى من هذا القرن قام عدد كبير من الرحالة الفرنسيين بزيارة مصر، والإقامة بين أهليها، فشغلت حياة المصريين حيزًا كبيرًا من كتاباتهم وأفكارهم، وكان لمصر دور فعال فى إنماء هذا الفكر وإثرائه، وسنقف هنا عند بعض هؤلاء لنتعرف على كتابة كل منهم حول مصر والمصريين وعلى ما ورد فى هذه الكتابات من آراء.

كاميل موكليار

زار كاميل موكليار مصر، وتأثر بها كل التأثر، فشغلت باله وفكره، وحظيت فى كتاباته باهتمام بالغ. ولعل أهم كتاباته تتمثل فى عمله الضخم : (حيوية مصر فى ألف عام) الذى ظهر عام ١٩٣٨.

ويأتى كتاب موكليار عن مصر فى إطار اهتمامه بحضارات البحر المتوسط الغابرة، حيث أصدر كتبا أخرى عن تونس واليونان وإيطاليا وأسبانيا فكأنه يعبر فى هذه الكتابات عن رحلة حج بها إلى الماضى وظل البحر المتوسط مدار هذه الرحلة وغايتها بما شهده من حضارات قديمة رائعة كانت الحضارة الفرعونية هى بمنزلة الأم لهذه الحضارات كافة.

وعندما جاء كاميل موكليار إلى مصر، كان ذلك فى شهر رمضان، ومدينة القاهرة فى هذا الشهر لها طابعها الخاص وشكلها المميز، وخاصة عندما تنتظر مدفع الإفطار، لقد استرعت انتباه موكليار هذه المسحة الإيمانية الجميلة وهذا التسامح الإسلامى وانتشار

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

الجوامع والمتاحف العربية فى الأزهر والموسكى، بالإضافة إلى الكنائس القبطية، ولم ينس موكليار ليل القاهرة الجميل الذى أنس إليه، وهو يضفى ظلالاً مؤثرة من عبق الإيمان فوق الأزهر الشريف.

رينيه جينون

تساءل اندريه جيد فى كتاباته عام ١٩٤٣، فى شهر أكتوبر، عما سيحدث إذا كان قد قرأ كتابات «جينون» فى شبابه. وأكد أنه كان سينعم بحياة سعيدة ولكن ما الحيلة، وكتابات «جينون» لم تكن قد كتبت بعد، وعندما قرأ جيد هذه المؤلفات فى سن متأخرة، كان الإحساس الجلىّ بالغربة، هو الذى استشعره «جيد» وتسرب إليه، من خلال قراءاته وقد أكد فى مناسبات كثيرة مدى استفادته من فكر «جينون» ومن كتبه أيضا.

وقد تمثل وجه الاختلاف بين جيد وجينون، فى أن الأخير من خلال إقامته فى مصر، هاجم «الفلسفة» الغربية المادية، ورفض المذهب الذى يدين للعقل، بل قاومه، وكذلك المذهب المادى. وأحسّ بإحباط شديد إزاء تأثير المادية والصناعة فى المجتمع، وشعر بالحنق ضد المادة التى تستطيع أن تسيطر على السياسة وتتحكم فيها. لذلك نجده يطالب الشرق بالتمسك الشديد بتلك القيم التى تعد دعائمه وركيزته الأساسية. وكان يعول كثيرا على دور الصفوة المثقفة فى المجتمع الشرقى.

إن أعمال «جينون» المتشربة بأفكاره ترفض أن يكون الإنسان المعاصر مجرد نملة، مجرد ترس فى نظام آلى، و هو رفض قوى، لا يشوبه أى ندم لقد كتب برنانوس قبل وفاته يقول « ليست خيبة أملى وإحباطى هما اللذان يرفضان العالم الحديث، ولكنى أرفضه بكل أملى.. نعم، فأنا أتمنى بكل قواى ألا يكون العالم الحديث على حق فيما يتعلق بالإنسان».

ومن المؤكد أن أعمال «جينون» كانت عامرة بهذا الرجاء أيضا دون أن تكون أعمالا أدبية إنها تشترك فى نفس الجوهر مع غضب «برنانوس» و «سيلبين» وحماسة «بيجى» وسان إكسبيرى». وبهذا سيكون من السهولة تقدير فكر «جينون» الذى رفض المادية وحاول أن يفك قيودها.

كلود إيفلن

زار كلود إيفلين القاهرة فى عام (١٩٣٤) ونشر كتاباً عبارة عن تحقيق ليوميات سائح، تحت عنوان «النزهة المصرية» ولا نتوقّع قيمة أدبية كبيرة لهذا الكتاب، إذ يغلب على أسلوبه المباشرة، والاقتراب الشديد من لغة الحديث العادى.

ويدون الكاتب بشكل سريع انطباعاته التى تأخذ شكل المذكرات اليومية ، وهى هنا أكثر مناسبة من ظهورها فى كتاب ذى طبيعة أدبية، علينا إذن قراءة هذا الكتاب من منطلق روح فكرة التحقيق الصحفى، ومن هنا جاء النص مليئاً بالحيوية، ومن خلال عيون إنسان ذلك العصر الذى شهد بالفعل شكلاً من أشكال التغير الأساسى للبنية الاجتماعية والسياسية للبلاد فى تلك الآونة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وإذا كانت مصر قد حصلت على استقلالها وأصبحت مملكة، إلا أن هناك مشاكل كانت قد واجهت الدولة الجديدة فالمزج بين الشعوب الأجنبية والمصريين كان وضعًا غريبًا بالنسبة للمؤلف فإلى جانب الوطنيين الذين يريدون الوصول للمناصب العليا حيث كانت الدولة فى حالة تطور حقيقى حسبما يرى **إيفلين**، كان المثقفون يبحثون عن توفيقية مافيما بين الأصالة والمعاصرة، ولعل هذا ما اهتم به **ايفلين** فى كتابه خاصة فى إقامته الثانية بالقاهرة والتى دون خلالها الفصل العاشر من كتابه.

ويعرض **ايفلين** لثلاث وجهات من النظر يصفها بالانفعالية، تتمثل وجهة النظر الأولى فى هؤلاء الأجانب الذين يعتقدون أنه «حسبما يرى المسلم، فليس هناك مصرى حقيقى سواه أو سوى أخيه القبطى».

بينما يرى الانجليز أنه ينبغى أن توضع فى الاعتبار مصلحة هؤلاء الذين يريدون المحافظة على بقائهم طويلاً مما سيضمن لهم تأثرا غير منظور، وهو يرى أخيرًا أن المصريين والمسلمين منهم على وجه الخصوص يعرضون وجهة النظر القومية، وهو مايراه طبيعيًا.

إلا أنه يحدد موقف المسلمين من الأجانب فى بعض النقاط التالية:

- من يتهم الشرقيين بأنهم ظلوا شرقيين بالرغم من سيطرتهم على التجارة والصناعة، فإنه يرتكب حماقة إذ أن التقدم العلمى لا يستتبعه بالضرورة أى تحول فى الروح، فالكهرباء بلاشك أفضل بكثير من الشمعة، إلا أنها وإن كانت قد غيرت مشهدًا فانها لم تستطع أن تغير ايا من عناصره، ويتساءل إذا ماكان ممكنًا الحكم على درجة التحضر لدى شعب ما بالنظام والرفاهية التى يتمتع بهما، كما يتساءل عن موقف العقل والقلب من هذا المبدأ ويرى أنه بالروح نفسها يمكن أن يلوم المصريون الغربيين لأنهم يحكمون عليهم دون معرفة بالدين الإسلامى ولا بروح القانون المدنى الإسلامى.

أيضا هناك قضايا أخرى ذات أهمية قد طرحها **ايفلين**، مثل إعلاء شأن المرأة وتطور التعليم فى مصر. فيشهد المؤلف بالفعل الحركات النسائية التى لعبت فيما بعد دورا كبيرا فى التطور الاجتماعى والسياسى للدولة حيث خلعت المرأة المصرية الحجاب وارتدت ملابسها على الطريقة الأوروبية وأقامت الصالونات الادبية وذهبت إلى حد عرض المطالب النسائية من خلال التجمعات ومن خلال مجلة «الاجبسين» المصرية والتى حررت باللغة الفرنسية فى إخراج فنى رائع، إنها هى التى حصلت على فرصة حد أدنى لسن الزواج، وحق البنات فى الالتحاق بالمدارس العليا ونشر الوعى الصحى.

يتذكر إيلين كلمة صديق له قالها بعد إقامة سنوات فى مصر، صرح فيها بأن مصر ليست بلدًا ثريًا، لكنها بلد ميسورة المعيشة، ويعترف الكاتب أخيرًا «لقد هجرت افكارى لم أعد زائرا إلا أنى سأعيش فى ركنى حيث ظلى الدافئ، كان الضوء الحار قد بلغ إلى عينى المغمضتين أن يمرضها، ويبدو أن جسدى كله سيقوم بالاستجابة نفسها فيرتخى ويترك نفسه لغزو الضوء .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

انتماء

يوم ودعتك، احسست أننى أموت، لم أمر على فترة احتضار ولكن الموت جاءنى كأننى قد دعوته، وبسرعة لبى طلبى.
كانت كلمة بسيطة قد تفوهت بها لنفسى، لم أدر أنك ستسمعها بهذه السرعة وستلبى طلبى بسرعة.

مُر كل شىء .. كل شىء، انتمائى إليك، تنصلى من هذا الانتماء، انفكاكى منك وفجأة وجدت نفسى فى الطريق. لم أدر أننى كنت أسلك طريقًا وعرة ولكن أول حجرة تعثرت بها وأنا أغادرك ضربت قدمى بألم، عرفت عمقه بعد أن صار الطريق بيننا مستحيلاً.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهل أنت لاتدرى ماهو المستحيل، وأنا كذلك لم أعرف أننى سأواجهه باستغراب فى أول الأمر وبتشكيك لحالة الغربة التى جرفتنى بعيداً عن فترة من عمرى... من عمرى؟ وهل كان لعمرى قبل معرفتك معنى؟

توقفت عن الكلام، هذه رسالة، لا مرسل إليه واضحًا توجهها له ولاعنوانًا معينًا تكتبه على الغلاف ولا طابعًا مقرراً ثمنه تلصقه لم تمزق الرسالة، فاكتفت أن تكتب على ظهرها اسمها الكامل وحينما فتشت عن عنوانها، وجدت نفسها تكتب عنوانه هو، عنوان المرسل إليه الذى لاتعرف تمامًا كيف تؤمن وصول الرسالة إليه.

قال لها بحواسه الست أنها ستشتاق إليه وقالت لها الأبواب التى طرقتها للوداع، إنها لاتعرف انتماءها الحقيقى وعندما رأت الشاحنة الطويلة تعيق السير فى شارعها اللامنتهى بكت.

لمَ لَم تبك قبل ذلك؟ من خدعها فغرّر بمشاعرها التى لاتعرف، وببراءة صدقها الضائع؟

ضاع؟ فى استراحة صغيرة على الطريق كان صديقان ينتظرانها

صديقة وصديق، قالا لها إن رحلتها طالت وانتظارهما لها طال ووصولها المؤقت تأخر، كان يجب أن تفهم من كلامهما الوفى، أنها يجب أن لاتستمر فى الرحلة وأن عليها على الأقل ان تتوقف فترة معهما. فمن الصعب كثيرا التعرف على صديقين وفيين مثلهما. هل شكت يومًا بحبها لهما؟ لا... لم تشك أبدًا

كان فى قلبها بالنسبة إليها يقين كبير، لعله اليقين الاكبر

تفكر اليوم فى اليقين الاكبر؟ عنوانهما عندها تحتفظ به فى زاوية خزانتها التى تخبئ فيها أشياءها الثمينة.

الخط واضح جميل أنيق يتوهج حبًا

كانت تستعجل وصول الطائرة لتقلها، ياويلها لم لم تتمن أن تتأخر الطائرة فترة أكثر؟ لم خافت من تكرار تأخرها؟

لم لم تعص الزمن وساعة يدها التى تلاحق نبضها، فيتسابقان ويغلبها الخوف أن لا تصل المطار... وتصل المطار ويعلن عن تأخر جديد فيصيبها الرعب، يصيبها الرعب؟

ألم تدر أن القدر أكثر حكمة منها ومن انتمائها؟

ألم تفهم أن تكرار تأخر الطائرة بشير... دليل يومئ لها بالتخلف

لم تر فى الجو دليل عاصفة. البحر أزرق والرمال نائمة والجبال صامدة.

أليس كل هذا دليلاً على الحفاوة بها، ثم رفضت تلك الضيافة؟

لو رضيت... لو سمعت.. لو أصغت.. لو فهمت حكمة الصديقين حينما رحبا بها.

لم لاتحب الترحيب والضيافة والعناق؟

حينما نزلت السلم بالمصعد، كانت تتطلع إلى قدميها، وقدماها خانتاها، كان على قدميها أن تتشبثا بأرض المصعد وترفضا التحرك لو تسمرت قدماها هناك، لبقى المصعد واقفًا أو لعله كان يعود إلى الصعود بدل الهبوط، ألا تعنى كلمة مصعد معنى عكس الهبوط؟

وحينما الحت على المصعد بأن اسمه مهبط، انصاع لإصرارها وهبط بها وتوقف للحظات قبل أن يفتح بابه. كان يمكن أن لاتخرج من الباب لعلها لو فعلت ذلك، لصعد ثانية حيث تجد كل أبواب التوديع تستقبلها بالأحضان. لم خافت من الصعود ومن العودة ومن العناق والأحضان والقبلات؟

ألم تتعود على كل هذا طوال سنوات طوال؟

هل انتهت السنوات أم أنها هى التى أنهتها؟

سببٌ مآأنهاها وهى.. لم تكن ضائعة بين السنوات، كانت تجيد السير على الطريق وصوت قدميها يطرق الأرصفة ويتوقف أمام بعض نوافذ المخازن المشحونة بالبضاعة التى تحب.

وتعود كل يوم محملة بالأشياء الجميلة التى تختار. كان لها حق الاختيار وضيعت هذا الحق الذى سجل لها ودفعت ثمنه من عمرها الذى صار جميلاً بتلك الحقوق المسجلة لها

يوم رأت طائراً يحلق فى الفضاء فى سماء إحدى البلدان الغريبة، سألتها صاحبة البيت: ـ لم لاتردين على سؤالى؟

فانتبهت أن هناك سؤالاً مطروحًا عليها، فادارت وجهها وسألت عيناها أجابتها صاحبة البيت: لم تكونى معى أين ذهبت؟

فاحتارت بماذا تجيب. هل تخبرها عن خوفها من الانتماء الذى تخشى الا يدوم؟ وأن هذا الطائر المحلق فى السماء الواسعة أفضل من كل الناس إذ لاحدود توقفه وأنه يستطيع الطيران إلى... أن... إلى أن تصله خرطوشة صياد.

كم من العناوين وأرقام التليفونات تملك فى زاوية الخزانة؟

بعضها أسماء بلا عناوين وأرقام دون أسماء فكيف الوصول إلى من تريد؟ كيف نسيت أن تسجل اسم صاحب التليفونات أو عنوان الاسم؟

الآن هى تملك أوراقًا لأسماء عزيزة وأرقام تليفونات طالما أوصلتها لأصوات من تحب ولكن، لاعناوين للأسماء العزيزة لاأسماء للأرقام، هى لاتميز: مالفرق بين الشريان والوريد ولكنهما ضروريان لاستمرارية الحياة ولكن لم؟

ماحاجتها للمعرفة، هى تحتاج نسيانًا. غيابا عن النفس، هجرة عن الروح، ليعود إليها بعض صفائها الذى عكره الدم المتنقل بين الأوردة والشرايين

عمليتا الشهيق والزفير مستمرتان ولكن هل دم قلبها نقى ورئتاها اللتان تتنفسان، أليس فى الجو غيم أو غبار يلوث نبضها فيرفض القلب الانتماء؟

فى الممر الطويل الأحمر الجميل المحاط بزهور من شتى الألوان، سألها بلهفة وجه تظن أنها تعرفه: ـ متى عدت؟

أجابت: ـ أتذكر وجهك تمامًا ولكنى خجلة لنسيان اسمك.

فرد باستغراب؟ لو نسيت كل الناس فلا يمكن أن تنسينى

لم تكن قادرة على لملمة ذاكرتها المبعثرة فطلبت منه بأدب أن يذكر لها أسمه لأنها اكتشفت فى تلك الساعة، أنها قد كبرت فى السن وأن لذاكرتها أن تضعف، بدا الاستغراب على الوجه، مذكرًا إياها بأنها نصحته ذات يوم أن يعود إلى مدينته ولكنه لم يفعل وذهب إلى مدينة أخرى وهو لايدرى إن كان نادمًا على عدم الأخذ بنصيحتها وشاكرًا لها ذلك.

أجابته: ـ لازلت لاأدرى.. لا أدرى من أنت ولاأتذكر هذه النصيحة، فهل عدت إلى مدينتك أم لم تعد، ومهما كانت النتائج فأرجوك أن لاتضع اللوم على فأنا فى هذه اللحظة قد ضيعت الطرق.

فى اللحظات التالية والساعات التالية والأيام التالية والشهور التالية، زاد إحساسى بالتعب من ضياع الطرق التى اتسعت أحيانًا وضاقت أخرى فصرت أصعد أحيانًا بدل أن أنزل أو أنزل بدل أن أصعد.

نظر إليها صاحب المحل القريب من مكان عملها، وهو يتأمل قدميها ثم همس فى أذن العاملة، فتأملت قدميها ودخل المحل من دخل، توقفوا جميعًا ينظرون إلى قدميها، فأنزلت وجهها، كانت ترتدى فردتى حذاء مختلفتين:

صوت قدميها تطرقان الرصيف وهى تحاول تخفيف الصوت لئلا يتنبه المارة لقدميها اللتين تضمهما فى فردتى حذاء مختلفتين وحينما وصلت البيت دخلت غرفتها فتشت عن فردة حذاء تابعة لإحدى الفردتين التى تلبس فلم تجد إلا فردتين مختلفتين كذلك.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثم استغربت، لأنها اكتشفت أن كعب إحدى الفردتين أعلى من الآخر وهى سارت كل هذه المسافة دون أن يبدو العرج عليها أو هكذا خيل لها وإلا فلم بدا مظهرها طبيعيا وساقاها ليستا بنفس الطول مع الكعبين المختلفى الارتفاع؟ هل تسير حافية؟ قدماها مركز ثقلها. ذهنها بدا ضائعًا دون قدمين ثابتتين

على النافذة المفتوحة كان الطائر يقف ثم يقفز على الرصيف.

استغربت، كان هدفا سهلا للصيادين فأين هم ولم تركوه يقفز فرحًا. حاولت هشّه بيدها، ثم بصوتها، فلم يأبه لها، لعله لايريد أن يرضخ حتى لمن ينبهه إلى إمكانية اصطياده. ماشأنها هى؟

إنه حر ويريد الاستمتاع بصوت تصفيق جناحيه. ذراعاها الملوحتان بالخطر لاتتيحان لهاالطيران. إنه أذكى منها ويملك مالاتملك.

الرسالة أمامها ناقصة، لاتوقيع لاسمها هى المرسلة ولاعنوان للمرسل إليه:

أتدرى ماذا كنتُ أقصد بالانتماء؟ إذا كنت تدرى فأخبرنى، اكتب لى، أنا فى حاجة لمن يعرفنى بمعنى الانتماء.

لم ذكرت هذه الكلمة فى القواميس دون مدلول واضح لمعناها؟

عدة عبارات لست أدرى أيها الأصح بيت؟ مدينة؟ صديق؟ حبيب؟ مشاعر؟ التزام؟ قارة، مبدأ؟

هل وجدت القواميس لتعرفنا أم لتفرقنا فى متاهات الكلمات والألفاظ؟ ولكن أليس للألفاظ معنى؟ أنت تعرفها وأنا أعرفها. إذا كنت أنا غير صريحة فلم لاتصارحنى وتريحنى من الارتباك؟ تخشى على من الضياع؟ من قال لك أننى لست تائهة أكاد أنسى اسمى؟

لو خُيرت بين كل هذه المعانى فأيها تختار لى؟

أرجوك اختر لفظه وأنا مستعدة أن أتمسك بها، أكتب إليك لأرتاح فيزداد ـ ضياعى إذ لاأستطيع العثور على عنوانك. لم لاترسله لى لأبعث لك برسالتى.

سحبت الأوراق من الزاوية وبعثرتها على الأرض، فاختلطت الأوراق، بانفكاك الدبابيس المشكوكة بها أوراق عليها عناوين وأرقام تليفونات

أيها تنسب لأى؟ أيها يوصل إلى الآخر

قالت مذاحلم... لا إنه كابوس يجب أن أستيقظ، هُزت يدها إحدى كتفيها فاستيقظت. تأملت الجدران والنافذة والباب وتأملت كل أنحاء الغرفة فلم تتعرف على معالمها ثم... ثم تذكرت أنها تبيت فى فندق؟ حاولت تذكر اسمه فلم تستطع عادت إلى النوم لتكمل الحلم الكابوس. ولكن النوم عصاها فبقيت تنظر إلى السقف عله يخبرها بشىء.

هناك كثيرون يستيقظون الآن وهم فى أسرتهم وغرفتهم وبيتهم وأصوات أفراد عائلتهم تتحاور وهى... هى تبدأ نهارًا وحيدًا تنتظر أن يكون سعيدًا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمود سعيد
فى ذكرى ميلاده المئوى
الرجل ـ الموقف ـ الدور

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عندما تساءل البعض أمام محمد محمود خليل بك صاحب البصيرة الثاقبة والمجموعة الفنية النادرة لماذا لا تضم مجموعتك أعمالا للفنانين المصريين قال:

سمعت فى يوم ما بفنان مصرى انتحر لأنه فشل فى حل إحدى المعضلات الفنية أو انتحر فى إحدى الأزمات العاطفية، إن الفن الحقيقى لا يتحقق إلا بتأثير من دافع حيوى كهذا؟.

كان ارتباط الإبداع بمثير متأزم وباختيار سيكلوجى قاس شرط أساسى لبلورة تجربة حقيقية وعدم الوقوف عند حدود التنمية المعلوماتية والمهارية لصناعة الصورة والتمثال، واتباع القواعد والتقاليد الراسخة، أو حتى التلاعب بالعناصر والتكوينات والرموز وموضوعات التعبير لإنتاج مجموعات من اللوحات الجميلة، كان مطلوبا ماهو أكثر من ذلك، أن تشتعل جذوة قدرية لايختارها الفنان ولكن يدفع إليها بأقداره تعتصره وتمزقه ويتجاوب معها بسجيته وشقائه، ويرسف فى أغلالها كجواز مرور إلى عالم الإبداع الحق.

وحياة محمود سعيد تمثل نموذجا دراميا لهذه الحالة النفسية الممزقة بين حياة الارستقراطية والجاه والنفوذ، وهو ابن ناظر النظار الباشا رئيس الوزراء، واختصاص الحقوق، ومهنة القضاء بمتطلباتها المرجعية التى تطوى العاطفة لصالح اللوائح وما تحتويه الاضابير والمستندات من ناحية، وحبه

للفن الذى ملك عليه كيانه واستغراقه فى معايشه والتعبير عن أبناء الطبقات الكادحة فى ورعهم وفى جموحهم الحسى وفى كفاحهم وفى انكسارهم وفى شممهم، فى تأملهم وفى صخبهم. وفى العوالم التى تكتنفهم، الريف والبحر والنهر والمعمار والصحراء.

كان الفن فى عهده وفى وسطه العائلى خارج قائمة المهن المعتبرة، وكانت عائلته لا ترى فى فنه قيمة إلا من خلال إطراء الأجانب له.

كان **محمود سعيد** ينظر من وراء منصة القضاء إلى متهم بالتبديد، وهو يصلى فى ورع يائس فيخط على أوراق القضية خطوطا يسجل بها اللحظة التى تلح على ضميره الفنى الذى ينساب من ضمير القاضى ليتحول إلى أسطورة من أساطير الوجدان المصرى فى لوحة المصلى، وكان يلمح ضوء الشمس يتلألأ على السمك فى أيدى الصيادين فيشع بالضوء كالماس، ويكمن هذا الملمح فى خياله وفى وجدانه وفى حلم المساء وحلم اليقظة يلح عليه حتى يفرغه بأن يهرع مبكرا إلى سوق السمك يسجل على الواقع ما وقر فى خياله منذ الإحساس الأول الذى مرت عليه شهور عديدة، ويدخل فى حمى إفراغ متواصلة إلى أن ينتهى من رائعته الصيادين. يرى فى بنات البلد بملايات اللف والغموض الذى يكتنفهم ترجمة لشخصيات **دستوفيسكى** الثنائية التى تجمع بين الشيطان والملاك فى جسد واحد، طوف فى متاحف الفن الكبرى وعاصر التيارات المارقة للفن الحديث إلى جانب روائع الكلاسيكية والواقعية والرومانتيكية والتعبيرية والسيريالية. وتتلمذ مع وجهاء جيله فى مراسم الأجانب المنتشرة فى الاسكندرية، ولكنه كان مدفوعا بقوة لبلورة أسلوبه المتفرد، وكأنه يبحث عن حريته المفتقدة فى الوسط المحافظ البروتوكولى الجامد، ولزوميات المهنة المحبطة للاحساس لحساب الدور المؤسسة.

اعمال من إبداعه سكونية، وأخرى صاخبة، منها المتفجر فى تعبيريته والطافح برمزيته، ومنها البارد الجامد، عوالم عديدة طوف فيها، الشخوص المحافظة والمنطلقة، التكوينات الخيالية التى احبها أكثر من تكوينات النموذج - الموديل - لإتاحتها مساحة اوسع للخيال والتحرر، وللطبيعة التى تمكن أن يترجم فى مناظرها تعميمات خالدة ومن خلال كل ذلك البحر السكون والصخب، الملوحة والزفارة، السر والسحر والشجن، الرعب والانس، الأسطورة والمأساة، الأمل والقدر، تحت انواء الموج وعويل الرياح، البحر الذى يمثل خيط الربط فى كل أعماله بصورة أو بأخرى.

لقد أحب **محمود سعيد** وهو ابن الخاصة، مصر والمصريين، كل المصريين، الكادحين خاصة، مثله فى ذلك مثل **إبراهيم باشا، ونوبار باشا، ويوسف كمال، وأحمد شوقى، ومحمد فريد، وسعد الخادم.**

لقد أحب المتمردين والمضطهدين من الفنانين ومسيس يونان - فؤاد كامل - منير كنعان - حسن التلمسانى، فانضم إلى جماعاتهم - الفن والحرية، جانح الرمال، وشارك فى رعاية الفنانين فى معاوناتهم من المرض والفاقة، ودافع عن حقوقهم بإنسانية ومحبة.

محمود سعيد ليس رائدا لفن التصوير المصرى المعاصر فحسب، إنه نموذج للشخصية المتفجرة المتفاعلة من مكونات متصادمة متناقضة، تمرد عليها بأن انتزع نفسه من مهنة العظماء القضاء ليتفرغ للفن باقى حياته، فالفن عنده مثل التنفس لا يمكن له أن يحيا بدونه.

وقد فجر محمود سعيد قضايا كثيرة فى حياته وبعد مماته مما يدل على خصوبة تجربته وقوة سطوتها، فقد كان أول من يعرض لوحات العارى فى قاعات يؤمها المحافظون من لبسة الطرابيش والياقات المنشاة فى تحد غير مسبوق.

وكان فى ذلك فارسا يتوازى فعله بخلع النقاب على يد هدى هانم شعراوى، وبدعوى قاسم أمين، وبدعاوى التفرنج التى تبناها سلامة موسى والحرية التى دافع عنها طه حسين، وها نحن فى كليات الفنون فى بلادنا وقد تم حظر استخدام الموديل فى دروس الرسم إذعانا لهجوم المتطيرين وأعداء الفن، ونلمح منقبات يرتدين القفازات فى قاعات الرسم والنحت، وفى الثمانينات بعد رحيله بأكثر من عشرين سنة اضطر التعليم فى مصر لمصادرة كتاب أعد لطلاب الثانوية عن التذوق الفنى به عدة مئات من الصفحات وإعدام جميع النسخ، وسحب النسخ التى وزعت على الطلاب لأن حملة صحفية تبناها زمرة من السلفيين، وكان السبب أن بالكتاب لوحة لمحمود سعيد يصور فيها ساعى البريد وعليها اسم - الرسول - فادعى أصحاب الحملة أن الكتاب قد تجاسر وصور الرسول عليه السلام - بالرغم من أن الصورة تنطق بمحتواها وأن كلمة الرسول تعنى فى اللغة حامل الرسائل، ونشهد الحيرة والتوتر على المسئولين عن قاعات العرض حينما تصل لوحات بها شىء من العرى فى معارض دولية لتعرض فى قاعاتهم، وكأنه مازال عسيرا على معدة الثقافة وهى تتأهب لدخول القرن الواحد والعشرين أن تهضم ما هضمته معدة المصريين فى العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن.

محمود سعيد رائد مفجر صاحب تجربة حقيقية أشعلها صراع عنيف وإصرار عنيد وحساسية شاعرية مرهفة.

نال محمود سعيد من عناية النقاد والكتاب والمنظرين المصريين ما لم يحظ به أى فنان آخر ربما باستثناء محمود مختار، وكان أكثر ما كتب عنه فى حياته من نقد ينشر فى الجرائد الافرنجية، فقد كتب عنه أحمد راسم، ابميه آزار، بدر الدين ابو غازى، حامد سعيد، جبرائيل بقطر، صدقى

الجباخنجى، رمسيس يونان، فؤاد كامل، عزت مصطفى، نعيم عطية، كمال الملاخ، رشدى اسكندر، سند بسطا، مختار العطار، صبحى الشارونى، وعز الدين نجيب، تناولوا أعماله من زوايا مختلفة تأملية، تحليلية، اجتماعية، رمزية وسياسية، كما كتب عنه من الوجهة الأدبية كل من «محمد حسين هيكل، مى زيادة، المازنى والعقاد وعبد الرحمن صدقى».

المدخل: المثيرات:

فى جو شهد ترسيخ حركة الانسلاخ عن الجذور التراثية الوطنية الذى بدأمع الحملة الفرنسية وتواصل بإقحام الأسرة العلوية الحاكمة الذوق الفنى الغربى فى الفن والعمارة والأثاث وانتشار الفنانين المستشرقين فى مصر لخدمة القصر والحاشية كمستشارين ومعلمين وموظفين ومكلفين بمشاريع كبيرة وصغيرة.

وكان ارتباط أولئك الفنانين الأجانب بالطبقة الحاكمة يحتم اختيارهم كفنانين محافظين ومهنيين ليس لهم طموحات إبداعيه إذ كان مدخلهم تجاريا بحتا.

ومع تسليط الضوء على اهمية الفنون الجميلة من قبل أهل الاستنارة من النبلاء والمشايخ والأفندية وتأسيس مدرسة الفنون الجميلة فى نفس عام تأسيس جامعة القاهرة.

وقد أكدت مدرسة الفنون الجميلة بدورها حضانة الفن الغربى من زاويته المحافظة التى تتسم بالواقعية الأكاديمية التى تعلى قيم الانتقاء والدقة والمهارة الحرفية، حيث ركزت برامج التعليم بالمدرسة على التقنيات والعلوم المؤسسة لها كالمنظور والرسم الهندسى والتشريح والتظليل وتكنولوجيات اليويات والأسطح والأجسام.

كانت هذه الأوضاع متسقة مع الحالة السياسية والاقتصادية، ومتوافقة مع مستوى الطموح الثقافى إذ رأى محركوه أن مجرد دخول المصريين فى مجال الفنون الجميلة، يمثل نقلة كبيرة فى مواجهة سيطرة الأجانب على الأنشطة الفنية وفى ظل شيوع الاعتقاد بتحريم الفنون أو بالدعوة إلى اعتبارها هامشية.

وفى هذا الجو خرجت الدفعة الأولى من الرواد من المدرسة وعادوا من البعثات إلى أوروبا مؤهلين بالمهارات الاكاديمية ولكنهم لا يتمتعون بالمكانة الارستقراطية التى يحملها الفنانون الأجانب.

وعانى أولئك الرواد من حالة تتلخص فى التعامل مع نوعيتين من المصريين، فريق مشجع لهم ولكنه محدود فى قدرته على المساندة، وفريق يتباهى باتصاله بالفنانين الأجانب المقيمين والزائرين وغير المتأهبين لدخول مغامرة مع الفنانين المصريين الجدد.

ومع روح الوعى بالحرية وبتاكيد الهوية المصرية والمطالبة بالاستقلال ودعوة الاستقلال التام أو الموت الزؤام، التحم رجال المال والأعمال مع رجال السياسة ونبلاء لهم مكانتهم لدعم فكرة الهوية فى الفن وفى الثقافة، وازدهر فى هذا المناخ مفكرون وفنانون وطنيون ذوو اهتمامات شمولية - نهضويه فلمع أحمد شوقى والعقاد والمازنى وهيكل والحكيم وسيد درويش وسلامة حجازى وداود حسنى ومحمد عثمان وبديع خيرى وسلامة موسى ونجيب الريحانى وغيرهم. انعكس هذا التيار على جماعة الرواد الاوائل للفنون الجميلة كل بطريقته الخاصة، فبينما وجد أحمد صبرى ومحمد حسن ضالتهما فى مواصلة ما تعلماه فى المدرسة وفى البعثة للارتقاء بصنعة الرسم والتلوين وترسيخ السيادة والتقنية، ونقلها إلى أجيال لاحقة من خلال التدريس اتجه راغب عياد إلى الأوبرا وإلى الأسواق الشعبية هو ويوسف كامل لاستلهام البيئة الشعبية بأسلوب مميز لكل منهما، ويلجأ محمد ناجى الذى علم نفسه خارج المدرسة إلى النهضة المصرية كموضوع والريف مشاركا محمود مختار كل يطور منهجه واسلوبه الخاص.

وكما يقول رمسيس يونان «وكانما المطالبة بالحرية الجماعية، وتأكيد الشخصية الفردية صنوان لايفترقان» ويؤكد يونان خطورة هذا الانقلاب الخطير فى مجرى تاريخ الفن المصرى الذى قام تراثه فى جميع العهود على تقاليد جماعية وطابع مميز.

ثم يقرر أن محمود سعيد بلا تردد كان صاحب الشخصية الفنية البارز والأشد استقلالا بين أقرانه، حيث انفرد منذ البداية بأسلوب شخصى واضح السمات بالرغم من تأثير الثقافة الغربية عليه، ومن اطلاعه الواسع على فنون الشرق والغرب.

محمود سعيد - السمات الشخصية والمواقف:

ولد محمود سعيد بالاسكندرية فى ابريل ١٨٩٧، وتوفى بها فى نفس يوم ميلاده عام ١٩٦٤ وعاش ٦٧ عاما حافلة بميلاد ونمو وتفجر ونجومية وصراع داخلى وخارجى عارم.

وقد كان ابن ناظر النظار (رئيس الوزراء) وخال الملكة فريدة ومنتسبا إلى عدد من العائلات النبيلة من أصحاب الجاه والثروة والنفوذ وعاش فى قصر والده بجهة سيدى أبو العباس بالاسكندرية بحرى، ونشأ تحت الرعاية والعناية، وقد نال ما لم يبلغه غيره من الفنانين المصريين من جيل الرواد من مكانه واعتراف رسمى فتصدر اسمه قائمة الرواد مع محمود مختار واحتل المساحة الأوسع فيما كتب عن الفن المصرى المعاصر فى حياته وبعد وفاته، وقد عاش حياة متضاربه - فى وسط ارستقراطى ومهنة بيروقراطيه وهواية بوهيمية تسلطت عليه وأسلم نفسه لها، وهى فن الرسم والتصوير التى لم يكن لها

مكانة اعتبارية من أى نوع فى عهده وبينما كانت مكانة سعيد تتوطد فى الأوساط الفنية على أعلى مستوى كان تقبل عائلته لفنه مبنيا على أعجاب الأجانب به فقط.

وقد جاء محمود سعيد مختلفا بشدة عن زملائه من جيل الرواد لأسباب ترتبط بتكوينه الشخصى والعائلى والدراسى والمهنى، فقد سلك مسلكا دراسيا مختلفا اذ التحق بمدرسة فيكتوريا ثم الجيزويت وهو فى سن السابعة حتى الحادية عشرة ثم وفر له والده مدرسة خاصة بالقصر حيث عهد إلى نخبة من الأساتذة لوضع برنامج دراسى على نظام المدارس الحكومية فيما بين عام ١٩١٠ إلى ١٩١٤ ومن بين المعلمين بلاك بورن مدرسة الرسم والتلوين المائى والسينيورا كازوناتو الفنانة ومعلمة الرسم، وبعد أن حصل على شهادة الكفاءة منازل عام ١٩١٢ التحق بالمدرسة السعيدية لمدة عام واحد ثم انتقل إلى الاسكندرية بعد اعتزال والده رئاسة الوزراء وحصل على البكالوريا منازل عام ١٩١٥، وفى هذه المرحلة ظهرت ميوله فى الرسم حيث ملأ صفحات الكتب والكراسات الدراسية بالرسوم وكان على السبورة مقلدا أستاذه توفيق افندى الذى كان يرسم على السبورة فى منزله، كما كان يرسم رسوما ساخرة من أستاذ اللغة الانجليزية بمدرسة السعيدية ويسرع بالعودة إلى مقعده.

وحاول سعيد أن يتخصص فى الفن بالدراسة ولكنه اضطر تحت وطأة التقاليد إلى الخضوع لإرادة والده وسافر إلى باريس فى سن التاسعة عشرة ليحصل على ليسانس الحقوق عام ١٩١٩، وفى فترة بقائه فى فرنسا لم يتصعلك ولم يعان البؤس الذى لاقاه محمود مختار - كان ميسورا وآمنا ولكنه تعرض بالمتاحف إلى تيارات الفن الحديث وإلى تمجيد الحرية وإلى إصدار ثورة ١٩١٩ فى مصر والدعوة إلى البحث عن الذات والاستقلال وبعد الانتهاء من دراسته فى فرنسا التحق بمرسم الكوخ الصغير الذى أسسه المثال الفرنسى انطون بوردبل، ثم بالدراسة الحرة باكاديمية جوليان بباريس حيث تتلمذ على يد الفنان بول البيرلورانس من ١٩١٩ إلى ١٩٢١، كما عكف على الدراسة الشخصية فى متاحف هولندا وإيطاليا وفرنسا وإسبانيا، وكان لذلك تأثير فى تنشئته مستقلا عن التيار الاكاديمى والأوروبى واللمسات الانطباعية التى هيمنت على مجموعة الرواد وظهرت فى أعماله المبكرة. وغضب أبيه على هذا الاستغراق فى الفن فبادر بتعيينه بسلك القضاء عام ١٩٢٢ كمساعد للنيابة بالمحاكم المختلطة بالمنصورة - التى أصبحت ملهمته فى هذه الفترة وظل يترقى حتى أصبح مستشاراً.

ومع تمتع محمود سعيد بثقافة رفيعة المصادر، كان مرهف الحساسية فى احتفاله بالحياة اليومية والفولكلور المصرى.

وبالرغم من الهدوء الظاهر فى حياة وشخصية محمود سعيد وحرص على حجب حياته العائلية، إلا أن حياته الداخليه قد عانت من الصراع العنيف بين تقاليد مجتمعه وأسرته المحافظة المستقرة وما يترتب

على ذلك من قيود - وبين رغباته وتطلعه إلى التحرر والتمرد والانطلاق وفى هذا يقول بدر الدين ابوغازى:

«شاء قدره أن يجمع بين مهنتين كان الوفاق بينهما عسيرا أرادت له ظروف حياته أن يمضى فى دراسته للقانون بينما ميوله تشده إلى دراسة الفن ولكنه طوى فى نفسه هذا الصراع ومنعه حياؤه ومحبته لأسرته واحترامه لتقاليدها أن يعلن اختياره ويثور على الطريق كما ثار كثيرون غيره فى تاريخ الفن واستطاعوا أن يتخلصوا فى البدء من الصراع ، كانت صفات سعيد الذهنية واعتداده بنفسه وحرصه على كرامته جعلته يعطى وظيفة القضاء من جهده قدرا كبيرا تمثل فى أحكامه وبحوثه القانونية التى عكف عليها خمسة وعشرين عاما من حياته حتى وصل إلى منصب المستشار فتخلى عن منصبه وأعطى للفن كل وقته».

وهكذا قضى محمود سعيد الجزء الأكبر من حياته كشخصية مؤسسة صاحب مسئولية تجاه المستوى الاجتماعى المرتفع للأسرة النبيلة فى سلوكه ومظهره الملتزم والمتحفظ والذى يكبح انفعالاته ويستهلكها داخليا . دون الإفصاح عنها بالمرة.

وقد ظلت مكبوتاته تجاهد فى التسرب إلى السطح المؤسس الرسمى فى صورة حبه لفن الرسم والهروب من بلاغة الحجة اللفظية الاستثنائية ذات المعنى المحدد الجامع المانع فى طموحه - إلى اللعب بالأحبار والاقلام فى عمل مسودات تخطيطية ثم الرسم ثم الفحم ثم التلوين، وصار أكثر حرية وانطلاقا فى جولاته الأوروبية فى المتاحف الزاخرة بأعمال مثيرة فأصبحت لديه الجوانب الانطولوجية والجوانب المؤسسية التى انسحبت تدريجيا حتى اتخذ قراره الجسور فى هجر مهنة العمر (القضاء) وأن يصبح فنانا متفرغا لفنه. وبمقاييس الوسط الاجتماعى الذى نشأ فيه محمود سعيد ابن رئيس مجلس الشيوخ ونسيب البلاط، وبمقاييس النظرة الاجتماعيةالاعتبارية للقاضى فى مواجهة الرسام نستطيع أن نتصور مدى التضحية ومستوى التحدى والضغوط النفسية التى كابدها ليتخذ هذا القرار المدهش الذى مكن الانطولوجى الامبريقى على اقتحام المؤسسى، وعلى مستوى آخر فإن محمود سعيد قد تنازعته رؤيتان للعالم؛ رؤية محافظة فى تصوير الشخصيات البورتريهات وتتصاعد إلى مستوى المقدس عند تصوير المصلين والقبور وقارئى القرآن...، ورؤية حسية شبقية فى تصويره العارى والتلميحات الجنسية الظاهرة الرجولية والأنثوية، وفى الصحة والحيوية فى الشخوص وفى الإيحاءات الشهوانية صراع نفسى بين المحافظة الصارمة والنظام البارد، وبين الحرية والانطلاق - صراع بين الفضيلة وبين المجون.

وعندما ترك محمود سعيد كرسى القضاء وهو فى الخمسين هدأت نفسه من الصراع الداخلى وتفرغ لفنه، ولكن ذلك قد أدى من الوجهة السيكلوجية إلى تحول طاقة الانتباه والمتابعة الموضوعية إلى ازدياد وعيه بالعالم المحيط به، فتراجعت الحيوية الرمزية والإحساس الشعرى والسحر الخفى للمناظر

والمدينة وبراما الطقس فى الكورنيش وكان التنازل عن المسئولية المهنية فى سلك القضاء وبين الميول الشديدة إلى الفن كان بمثابة مثير يركب له ضغوطه النفسية على الفنان ولكن نتاجها التعبيرى والرمزى قويا.

وهناك بعد آخر لشخصية **محمود سعيد** يتضح من خلال مشاركته فى الحركة الفنية فقد كان حريصا على المشاركة الفعالة على مستويين ـ أولهما متاثرا بممارسته القضاء من حيث الاهتمام بالأجزاء التى يتالف منها موضوعه وإحكام التكوين والاعتناء بالحقائق المفصحة وعنايته بالحرفية ـ كما كان يعتنى بعمله بنفسه حيث شاهده **صدقى الجباخنجى** «يقضى يوما بكامله فى السراى الكبرى بالجمعية الزراعية الملكية فى مايو ١٩٥٢، بين لوحاته يثبتها فى اطرها بيديه ويرقمها ويصنف دليلها ويحملها من هنا وهناك كمن يحمل أولاده بين يديه فى لهفة وحنان» ويقول **الجباخنجى** «رايته أياما على هذا الحال لا يعتريه ملل أو تعب» وكان منضبطا دقيق المواعيد بسيطا هادئا مثقفا هادئا يقرأ التاريخ والأدب ويستمع إلى الموسيقى الرفيعة، عازفا عن السياسة كما شارك **محمود سعيد** فى جماعات ثورية فى الفن المصرى الحديث كجماعة الفن الحر التى شارك فى معرضها الأول فى ٨ فبراير عام ١٩٤٠.

كان يرسم الموديل سبع ساعات يوميا وكان يستغرق فى اللوحة الواحدة من اسبوعين إلى ثلاثة وأحيانا عدة شهور ـ وكانت بوارق الإلهام والمثيرات العابرة تلح على ذهنه لسنوات طويلة يتصالح معها بفعل فنى. وكان ينظر إلى المتهمين فى قفص الاتهام بعيون القضاء وبعيون عاطفية فى آن واحد، وأحيانا ما كان يرسم من فوق منطقة القضاء صورة متهم برئ يصلى فى ساحة المحكمة.

هذه هى المكونات السيكولوجية لشخصية **محمود سعيد**: السطح المحافظ الهادئ والفوران الداخلى الصاخب الماجن المفرط فى الصوفية وفى الحسية فى آن واحد، كإيقاع الزار الصاخب الماجن المقنع بالأدعية والدروشة، والتفكير عن الذنوب بالدوران اللاواعى عند الدراويش والمجاذيب أو بفضح المستور عند بنات بحرى بملايات اللف التى تكشف عن الشهوة المستترة وراء الأحجبة المصطنعة.

والموقف المتصارع بين الحياة الارستقراطية والأسرة المحافظة والوظيفة الرسمية والمكانة الاجتماعية، والجذور التركية من ناحية، والانحياز العاطفى ناحية الموضوع الرومانسى الشعبى الريفى الذى يحترم المشاعر والاهتمام بالجوانب الحسية الشهوانية ليس وقفا على **محمود سعيد**، بل ربما كان نمطا متكررا فى تاريخ الفن يمثله **تولوز دى لوتريك** فى فرنسا، وفى المجتمع يمثله **إبراهيم باشا ونوبار باشا واحمد شوقى وإبراهيم ناجى**، حيث جمع كل منهم بين مجموع الصفات المتباينة فى شخصية التركى او الأرمنى المنتسب إلى الخاصة الارستقراطية صاحبة النفوذ أو متخذة القرار ولكن انحيازهم إلى ما هو شعبى ووطنى كان متفجرا ومفصحا كل بطريقته وبلغته ووسائله.

محمود سعيد بين الشرق والغرب «المصادر الرشيدة»*:

يرى رمسيس يونان فى محمود سعيد انه عن حق بلا تردد صاحب الشخصية الفنية البارزة والأشد استقلالا عن أقرانه، حيث انفرد منذ البداية بأسلوب شخصى واضح السمات بالرغم من تأثير الثقافة الغربية عليه ومن اطلاعه الواسع على فنون الشرق والغرب.

كان محمود سعيد كثير السفر إلى الأقصر وأسوان وأبو سمبل فى الثلاثينيات، وآثاره الفن الفرعونى بشدة، وتمركز اهتمامه على النحت والعمارة دون الرسم الذى يؤثر الهيئة على اللون، إذ شعر محمود سعيد بموضوعاته مجسمة وقد فتنه رأس إخناتون الذى ألح عليه فى رسم شخوصه بل أنه يعتبر شخصا آتونيا من حيث هيمنة الشمس على كيانه التشكيلى كله. وينعكس احتفاله بالنحت والعمارة المصرية على تشكيله لكتل العناصر من ناحية وكأنها تماثيل صريحة تحجر بعضها أحيانا كما فى لوحة القط الأبيض التى تبدو وكأنها تماثيل فى تكوين صامت ثم تصويره وكما فى لوحة المدينة والعائلة والمصلين والشواديف وقد أنتجت كلها فى الثلاثينيات، أما فى لوحة السابحات التى انجزها فى عام ١٩٣٤ فيتضح فيها تأثير أفريقى نوبى بشارى حيث تتبدى المستحمات الثلاثة العرايا وكأنهن تماثيل أفريقية برونزية أو أبنوسية بالغ فى تجسيم التفاصيل والانتفاخات على غير عادته فى هذه اللوحة، وعمد إلى تجسيم الكتل البشرية الرأسية فى مواجهة المياه المنسابة أفقيا. الخلفية الباهته. كما تظهر مؤثرات الفن الإسلامى فى موضوعاته الدينية - ملامح العقود والاعمدة والنوافذ المزخرفة.

أما تأثر محمود سعيد بالفن الغربى فقد كان له طبيعة خاصة، ويقول يونان :

«لا نكاد نرى شيئا يستحق الذكر أخذه سعيد من التراث الاوروبى. حيث أراد فى بداياته التقليد، ولكن طبيعته غلبت عليه فإذا بأسلوبه يتبلور بصورة حتمية لا مفر منها.

أشاح محمود سعيدبوجهه عن الجمال المثالى وعن الحركات العضلية التى ميزت التيار الفنى الإغريقى الهلينى الذى انعكس على الفن الأوروبى بصفة عامة وعلى عصر النهضة على وجه الخصوص، ونبذ التيارات الاوروبية فيما بعد النهضة كالباروك والروكوكو والرومانتيكية والواقعية والتأثيرية ورفض ما بعدها من تيارات حديثة. بينما أخذ عن الفن الأوروبى أسلوب التصوير ثلاثى الأبعاد بظلاله وأنواره ودرجاته اللونية، كما أخذ عنه القواعد الهندسية فى تخطيط اللوحة ويقول سعيد أنه قد تأثر بفكر سيزان

* المصادر الرشيدة مصطلح ابتكره عند الكلام عن محمود سعيد الفنان فؤاد كامل

واقتنع به من حيث أن الطبيعة ليس بها خطوط، وهناك احجام تتحرك وعلاقتها مع أحجام أخرى قريبة منها هى التى تكون الخط.

إن احتكاك الفنان الغربى الحديث بالشرق أدى إلى تأثره الشديد بمعطيات الطبيعة المتميزة كما عكس نظرة عميقة للغة الفنية للشرق، ففى القرن التاسع عشر بدأ الكثير من الفنانين والباحثين إلى الانتباه إلى أهمية الاحتكاك بالثقافات الاجنبية كشركاء، وتبين لهم أهمية هذه المشاركة، ويقول ارنست ستراوس Ernst strauss: «الحقيقة أن كل مجموعة من الناس تستطيع أن تتعرف على نفسها فى الأعمال الفنية للآخرين».

ومن التمرد على العمق المنظورى والصياغة الاصطلاحية للتعبير عن العمق عند **جيوتو وسيمون مارتينى وفرا انجيليكو وفوكيه**. استوحى **سعيد** الأوضاع المثالية والتجسيم بدون منظور كالتطريق على النحاس للعناصر والتكوين المسرحى والمسحة القدسية .

ومن عديد من فنانى النهضة استلهم علاقات تكوينية مثل مجموعة العقود فى مظهر منظورى مائل كما فى الجانب الأيمن من لوحة **اناتونيللو داماسينا** وعنوانها سانت جيروم فى مكتبه ولوحة البشارة لعدد من الفنانين ومن بينهم **ليوناردو دافينشى** ومن لوحات **بلينى ومساشيو وروبنز ورمبرانت** استوحى مناهج معالجة الضوء لتجسيم الكتل والحجوم والإضاءة والسحر والرؤى الداخلية وتلخيص نقاط التركيز الضوئى والطاقة النابضة وراء المادة.

http://Archive

وقد استعار **سعيد** أيضا عددا من عناوين لوحاته وموضوعاتها كالعائلة، والبشارة... سان جورج والتنين والطرد من الجنه. وتقترب أعماله من **ستانلى سبنسر** من حيث التركيز على الشكل والحركة واختزال التفاصيل مع ما فى أعماله من مسحة ملحمية تتبدى فى لوحة الزار ودراسة الخيول والصيد العجيب والدراويش ومن **مارك جيرتلر** الوانه النحاسية اللماعة ورسم الشخوص كالدمى، وطبيعة الحركة فى لوحاته، الوميض اللونى وتقسيم العناصر والتكرار للشخوص مصفوفات شبه فرعونية. كما استلهم من **دى كيريكو** خلفياته الموحية. أشرعة المراكب، الدخان الأبيض والظلال الحارقة فى خلفية الصورة، القطط المجمدة والكلاب التى تسعى فى خلفية المنظر.

ويصرح **سعيد** أنه مر بمراحل عديدة فى تأثره بالفنانين التشكيليين، بداية بحب **روبنز** للحركة والحيوية **ورمبرانت**؛ لأن قيم الضوء عنده مدهشة، بالإضافة إلى العمق والإنسانية وتحليل الشخصيات، وبعد قليل، وجد «أن روبنز سطحى، أما رمبرانت فعميق، كان الضوء عنده يشع من الداخل، وضحى باللون وابقى على الأحمر والبنى فقط ثم أحب الهولنديين والبلجيكيين خاصة الأخوين **فان إيك** حيث يعتقد انهما وصلا إلى قمة الاتقان للصنعه او التكنيك... وجد عندهما إلى جانب الصنعة والتكوين

الشعور الداخلى الشعرى... رغم واقعيتهما الواضحة كما تأثر ايضا بالايطاليين من عصر النهضة وخاصة تأثره بالوان فنانى البندقية، بالإضافة إلى فنانين آخرين

موقف محمود سعيد من مصادر إلهامه

«الحقيقة السيكلوجية أن الفنان كان دائما هو الجهاز المتحدث عن روح عصره ويمكن فهم عمله جزئيا فقط من خلال سيكلوجيته الخاصة، واعيه او غير واعية والفنان يضيف إلى الطبيعة وإلى قيم زمانه قيمة - هى بذاتها تشكل خصوصيته».

كارل يونج

الأشكال المعتادة الشائعة التى صورها محمود سعيد فى لوحاته من المظاهر والجمادات والمصنوعات لها قدر من الإيحاء السحرى ودلالات رمزية، فهو يحول هذه الأشياء بدون وعى إلى رموز لتكتسب سيكلوجية خاصة تتخطى حدود مظهرها المرئى.وقد اعتقد علماء الكيمياء فى القرون الوسطى بأن أرواحا تسكن المواد كالأحجار والمعادن، وذلك يرجع بأنه كما يوضح يونج إلى العقل الباطن الذى يأتى دوره عند وصول الفكرة المنطقية إلى منتهاها، ويأتى دور الدهشة والغموض، حيث يملأ الإنسان المناطق الغامضة والمجهولة بمحتويات من لا شعوره.

وكما يظهر هذا الإحساس الغامض بأن العنصر المرسوم يحوى أكثر مما تشاهده العين فى أعمال جيورجيودى كيريكو الاسطورى الباحث عن التراجيديا والذى يقول عن أعماله الميتافيزيقيه «لكل شىء وجهان، الوجه المعتاد، والوجه الشبحى أو الميتافيزيقى الذى يراه قلة قليلة فى لحظات الاستبصار والتأمل الشارد، وأن يضمن عمله الفنى شيئا لا يظهر فى هيئته المنظورة» تظهر هذه الخاصية فى أعمال محمود سعيد حيث أن بعض أعماله تبدو للمشاهد كالأحلام تتصل باللاوعى فنطوف فى لوحاته بالصحراء وبالنيل وبالمراكب الشراعية وبالبحر وفى داخل المساجد فى منظور محكم وضاء بأضواء ساخنة قاهرة وامضة مصادرها غير منظورة، عناصر يومية دنيوية، وعناصر كلاسيكية صرحية تتبادر الأدوار على مسرح لوحاته.

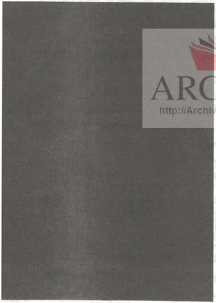
ومحمود سعيد يركز على عالمه الداخلى اللاوعى يمثل احتفاله بالعالم الخارجى من اهتمام وبقدر انشغاله بعمليات التوازن والتوحيد والايقاع من الوجهة البنائية التكوينية وبالخلطات والرقات اللونية، وبعملية تأليف وبلورة عناصره فى صيغة تشكيلية خصوصية وربطها بما يجاورها وما يحيط بها من صيغ مكانية، فإن الحياة الخاصة باللوحة تنطلق لا شعوريا فى حالة من الإلهام الحذر. وكأنه يتبع نصيحة كاندنسكى بأنه لابد للفنان أن يركز عينيه على عالمه الداخلى بينما يركز أذنيه على العالم الخارجى. ومن ثم فان سعيد يعكس فى أعماله ذلك الجو الهروبى إلى الداخل وإلى الخيال حيث يعكس خبرته العاطفية وليست الادراكية للطبيعة فقط.

تفصيل من لوحة القرية النخيل

ويقسم هيربرت كون Herbert Kuhn الاتجاه الفنى الى نوعيتين الخيالى الذى يتعامل مع الخبرة غير الواقعية كالحلم، والحسى الذى يتعامل مع المثيرات البصرية بصورة إدراكية مباشرة وملموسة ويقول أن المصريين قد تمكنوا من التعبير عن العواطف الدينية والروحانية بحساسية بالغة منذ أكثر من ٤٠٠٠ سنة، وفى أعمال محمود سعيد امتداد للتعبير عن تلك العواطف بصورة مرهفة شفافة شاعرية.

ومحمود سعيد قد نجا برجاحة عقله وحساسيته وثقافته من أن يقتنع بضباب الماضى والوقوع فى أثر الملامح التراثية، ولكنه أعطى أحاسيسه الى أعمق الأصوات الشاعرية فى محيطه البيئى.

ولعل أبلغ تعبير عن علاقة محمود سعيد بالأساطير يتجلى فى عبارة رمسيس يونان التى يقول فيها: «ان هذا الفنان الذى لم يصور قط الأساطير، هو فى الواقع خالق الصورة الأسطورة فى فننا الحديث».



تفصيل من لوحة القرية عمارة القرية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التنظيف الإجبارى لكليوباترا

أخرجوا الفتيات جميعا من البهو
نادوا على الشعراء الذين استهاموا بها
أجلسوهم قريبا من الأرض
غطوا دماء افتضاض العذارى الجميلات
بالشاش
غطوا المصابيح بالسيلوفان
ولاتتركوا رجلا واقفا دون أن تطردوه
اسألوا عن نوافذ ضائعة من منازلها
أحضروها

ARCHIVE
http://Archive...

اسألوا عن محبين

أشواقهم حاولت أن تكون بغير ظلالٍ

ولم تستطع

جردوهم وهاتوا الظلال

املأوا البهو بالصولجانات

مروا على المدن الساحلية واقترحوا نخبها

واخدعوا الناس

لاتشربوه

استعينوا بحيلتكم

مارسوا الجنس

من تتأوه دون مماحكةٍ

أحضروها ستصبح جاريةً

أعلنوا عن مسابقة للأغانى الحزينة

وانتخبوا سيدا

أحضروه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفى البهو مروا على الشعراء

امنحوهم براميل خمرٍ

وآنية وأباريق

دوروا علي الآخرين بآنية وأباريق

ثم اقفلوا الباب

وانتظروا

بعد حين من الوقت

سوف يئن الممر الطويلُ

وسوف نرى جسمها المتناسق ينهب أحداقنا

أمهلوها فلن تتعثر

أذيال فستانها ستزيل الهواء الذي وطأته

أتركوها، تهمُّ إلى العرش

تلمسه بأصابعها

تتذكر

لاتنحنوا قبل أن تسترد مكانتها

وإذا ابتسمت

أطرقوا كالحيارى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سيندفع الشعراء

اتركوهم

ونادوا الجوارى اللواتّى تأوهن دون مماحكةٍ

أوقفوهن تحت الظلال

ونادوا المغني

فإن بدأ الحفلُ

قوموا جميعا إليها

اخلعوا ثوبها

أنهكوها بأنفاسكم

واغسلوا جسمها بالمياه التي يتوهمها بعضكم

واغسلوا القدمين

اغسلوا منبت الشعر

منحنيات الأنوثة

حتى إذا تعبت

قيدوها إلى الأرض

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لاتجعلوا فمها فى اتجاه السماء

افردوا ساعديها إلى آخر الشوط

قيسوا مسافة ما بين أطرافها والهواء

ولاتسرقوا كل زينتها

دونوا فوق أردافها ما تشاءون

بعض الحروف

وبعض الرجاوات

وانصرفوا

سوف أتبعكم

سوف أوصد باب المكان

وسوف أعلّق لافتة:

المقيمة فى القصر

ترجو جميع المحبين أن يكتفوا بالطواف

وترك بطاقاتهم

فهى نائمة فى الدهاليز

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جالسة قرب صحن من الخشب الأرو
تطحن حبات قهوتها
وتحاول أن تتذكر أسماءها كلها
وتحاول أن تتأمل مهد الجمال
وحلم الخيالِ

المقيمة في القصر
سيدة السيدات
وأم البنات
وزينة كل الوصيفات والعاشقات
وخاتمة الملكات
اسمها ربما كليوباترا
اسمها ربما ناريمان

الموقع أدناه.
آخر عشاقها
عبدالمنعم رمضان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كاترين بلسى
ت: محمد الجندى

الحب فى مابعد الحداثة

تساؤلات حول ميتافيزيقا الرغبة

(أ)

الحب لا يشترى بالمال*

بالرغم من أن عصر ما بعد الحداثة يقوم على لبنات من الاستهلاكية المفرطة، والمنطق الثقافى للرأسمالية الحديثة وشهوة المال، ومنتج لإرضاء كل نزوة محتملة - بل إنه قد يتواجد المنتج أولاً وتتحدد النزوة على أساسه فيما بعد - نجد أن الحب يبقى باعتباره قيمة خارج السوق وبينما يمثل الجنس مجرد سلعة نجد أن الحب هو شرط للسعادة التى لا تشترى، والشئ الوحيد المتبقى من رغبة لا يمكن أبدًا التأكد من إشباعها كاملة .وهكذا يصبح الحب أثمن من ذى قبل، وذلك لأنه لا يقدر بالمال مما يزيد شخصيته الميتافيزيقية رسوخًا وثباتًا. أكثر من ذى قبل أصبح الحب يمثل الحضور والسمو والخلود.. أصبح يمثل ما يطلق عليه جاك ديريدا «التقاربية الكلام الحى»(1) .. اليقين - وباختصار أصبح الحب يمثل كل شئ يعجز السوق عن توفيره أو ضمانه.

ومن ناحية أخرى، فنظرًا لما يمثله عصر ما بعد الحداثة عمومًا وكتابات ديريدا على وجه الخصوص من موقف متشكك من الميتافيزيقا وما يثيره ما بعد الحداثيين من تساؤلات راديكالية حول الحضور والسمو واليقين وكل مطلق، نجد أنهم ينظرون إلى الحب الصادق نظرة المتشكك المستريب وربما جازلنا أن نتساءل فى ضوء خبراتنا بها حصاءاتنا وفلسفتنا وكل دليل وثائقى مادى... أين هى ضمانات الحب الصادق وتواصلاته وبراهينه على قدرته فى الوفاء بالتزاماته؟

*هذا هو عنوان أغنية شهيرة لفرقة البيتلز التى تألقت فى الستينات .

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

وفي الوقت نفسه لا يقضي الشك مهما كان قدره على الرغبة التي هي قدر كل كائن حي والتي يشكلها.. ولا نقول يوجدها أو يمحوها... نظام حضاري معين يمثل هو نفسه الباعث على تلك الشكوك. وهكذا يشغل الحب موقعًا تناقضيًا في حضارة ما بعد الحداثة: فمن ناحية هو مرغوب إلى أبعد الحدود، ومن ناحية أخرى هو واضح السذاجة. وذلك كمثال كاتب بطاقات دير يدا البريدية، فنحن نعلم بالضبط عكس ما نرغب أو عكس ما نعلم عن ماهيته - رغبتنا (أ:١٩٤).

وعندما لفت فرد يناند دي سيسيير الانتباه إلى مشكلة الترجمة مكن قراءه من إدراك حتمية التفاوت الحضاري واستحالة سن قوانين يمكنها التغلب عليه. وكما وضح سيسيير فإنه ليس بالضرورة أن نجد من الكلمات في لغة ما ما يساويها تمامًا في لغة أخرى. وكما يدرك أي مترجم محترف فإن تلك المشكلة ليست مقتصرة على الكلمات غير المحددة المعنى بل هي تمتد لتشمل الضمائر والتذكير والتأنيث والأزمنة والفوارق [٢] وكما يتضح من ذلك فإن المعاني ليست حكرًا على الأشياء أو حتى على المفاهيم المستقلة عن اللغة فيكمن المدلول (المعنى) في اللغة وبشكل أكثر عمومية في الأنظمة الدلالية، (كالرموز على سبيل المثال)، وهو لا يوجد في أي مكان آخر. والتعبير عن المراد تبايني، مع الأخذ في الاعتبار أن الاختلافات لا يكفلها العالم أو تكفلها الأفكار. ويمكن الصدام بالعالم على أنه مقاومة ولكنه (أي العالم) أبدًا لا يمكن تعريفه أو معرفته خارج أنظمة الاختلاف التي تعرفه. والأفكار هي نتيجة للاختلاف وليست سببًا له، وهي علاوة على ذلك مؤجلة عن طريق الدال الذي ينتجها. ولأن المدلول مختلف ومؤجل ومكمل ومبعد بواسطة الدال، نجد أنه لا يمتلك أي أستقلالية أو جوهر.

ومن ثم فلا يوجد ما يؤكد أن خرائطنا اللغوية والدلالية والتباينية والتناسبية هي خرائط دقيقة، فنحن لا نستطيع أن نفكر أو نتناقش أو نعقل أو نجادل أو نعي خارج نطاق الاختلافات التي سبق وجودها في نظامنا الحضاري، والذي سبق وأن تعلمناه.

ولا يعني هذا أننا نستطيع خلق كل شئ أو أنه مهما كان ما نؤمن به فهو مقبول وصحيح بنسب متساوية، فإذا كنت أؤمن بأنني استطيع الطيران، فأنا بالأحرى سأتصادم بالعالم كمقاومة.. وهذا يعني أننا لا نستطيع ضمان إيجابية محتوى ما نعرف بمجرد زيادة التوكيد فيما تتضمنه تعبيراتنا اللغوية، فالتوكيد نفسه لا يتواجد إلا في اللغة التي استحضرت لتبرره ولا يعني ذلك أنه لا شئ يتغير، بل على العكس نجد أن المعارف تتعارض وتتصادم منتجة أشكالاً بديلة من الفهم، ونجد أن المقاومات تولد تطورات جديدة، ونجد أن التفنيدات تمحو الاعتقادات القديمة، ولكننا نجد أن حيازة الحقيقة ليست اختيارية.

وقد اتخذت الحركة التنويرية من التفاوت الحضاري قاعدة شرعية تقوم عليها، فقد قيمت ووزنت المعاني والقيم التي تعتبرها الحضارات الأخرى،حقائق لا ريب فيها، ووجدت أن كثيرًا منها ناقص - بدائي أولا معقول أو يناقض العلم. ولكن بينما نبذت الحركة التنويرية التعصب بكل أنواعه نجد أنها مع ذلك قد ساهمت في نوع آخر من الميتافيزيقا، وذلك باتخاذ موقعًا تدعي أحقيتها فيه، والذي منه قامت بالتقييم والوزن والحكم.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وذلك الموقع الذى من المفترض فيه أن يكون مستقبلاً وموضوعيًا .. باختصار «تنويريا» لا يبدو كذلك، ومن منظور ما بعد حداثى فإن الحركة التنويرية رغم حسن نواياها بدت وكأنها نتاج ضعف بعقول مجموعة من النبلاء.

والأسوأ من ذلك أنه بما أن الحقيقة هى مشرع، وبما أنها قد فرضت قيمها على كل هؤلاء الذين خولوا لأنفسهم أن يكونوا ضامنيها - طبقة العمال والعالم غير الغربى والنساء - نجد أنه تمامًا ككل الأصوليين قد شرعت الطبقة المتوسطة وطبقة البيض والنظام البطرياركى فى الاستثناءات والمظالم والعنف كحقيقة وأنهم قد برروا الاستيلاء والأذى والتدمير.

وقد أباح الحب الحقيقى نفسه والذى هو أيضًا نوع من أنواع المحاذير والإكراهات والملكيات المحدودة ومصادرة الأصولية الملكيات وتحويل الناس إلى مجرد ملكية وقد أسفرت جهود العالم الغربى الحديث لتحديد واحتواء الرغبة فى شرعية الزواج فى أحسن حالاتها عن حياة من المراقبة للنفس وبين الزوجين، وفى أسوأ حالاتها عن فرصة ممتازة للعنف الأسرى وإساءة تربية الأطفال، متوارية خلف حائط من خصوصية الأسرة.

(ب)

الحب هو قيمة دائمًا ما يسعى وراءها الجميع، ولكنهم فى الوقت نفسه ينظرون إليها بارتياب مستمر. فهل يمكن لتلك القيمة المتناقضة أن تتحدث أو أن يتحدث عنها أحد؟ تلك القيمة المرغوبة باعتبارها من أنفس القيم، والتى يخشاها الجميع لما قد تفرض من قيود، والمشكوك فيها حيث قد ينظر إليها البعض على أنها محض خيالات وأوهام ذاك هو حب عصر ما بعد الحداثة، حب صامت وثرثار فى الوقت نفسه فهو لا يستطيع التحدث ومع ذلك يبدو كما لو كان يتحدث بلا انقطاع فى الحضارة الغربية أواخر القرن العشرين.

والحب صامت لوعيه بعمق تبذله، وكما يوضح **رولان بارت** نشاهد على شاشات التلفاز ما بين ليلة وأخرى من يقول أحبك [٣] فكيف نستطيع نحن من نتوق إلى الاستقلالية بالذات والتفرد أن نشعر بتفرد تجربة الرغبة فى ذلك التكرار لتعبير بال مبتذل ولأداء أجوف يفتقد للتميز و «مقاوم للتفسيرات والتعديلات والقياسات والشكوك؟ (ب : ١٤٨) فتعبير «أحبك» يطمس معالم الاختلاف والتفرد فى الرغبة التى يحاول هو نفسه (أى تعبير أحبك) بلوغها، وهو فى الوقت نفسه يؤكد هذا الاختلاف الذى يحاول طمسه.. ذلك الاختلاف الناشئ عن تلك الفجوة بين أنا وأنت والتى تهيمن بالضرورة على الأداء بإطار من الانعزالية.

وهو أيضًا صامت لأنه لا يعرف كيف يتحدث، وربما كان **جاك لاكان** مصيبًا حين اعتبر أن الرغبة كامنة فى اللاوعى وأن باعثها هو نقص أو غياب فى لب الذات والرغبة خرساء وخاوية من المعنى فى داخل ذات الكلام الذى يمثل بدوره مطلبًا أساسيًا من متطلبات الحب. والحب هو كناية أو هو إحلال للرغبة فى الكينونة وتلك رغبة قاصرة عن تسمية نفسها، فهى تتحدث فقط فى استبدالات وأشكال بدون وعى لما تقول.

ويتناول **جون فرانسوا ليوتار** فى كتابه المنازعة (The Differend) «الحالة المتقلقة واللحظية للغة حيث نجد أنه من الطبيعى أنه يمتلك شئ ما القدرة

على أن يصاغ لغويًا ولكنه يعجز عن تحقيق ذلك. (٤) فالمنازعة هى حالة من الاشتباك الذى لا يمكن فضه لأنه لا توجد قاعدة يمكن تطبيقها على كلا الجانبين المتنازعين، وهو فى واقع الأمر حالة من التصادم العشوائى بين شيئين فى عدم وجود لغة واصفة تستطيع الفصل بينهما، وقد يخنق التنازع هذا الجانب أو ذاك وفى أثناء ذلك يختفى الخطأ الذى تم ارتكابه ويتوارى ليعود فى الظهور من جديد فى شكل رغبة لإيجاد تعبير مناسب، فالتنازع منتوم بالصمت الحتمى. ويتناول كتاب **ليوتار** السياسة وليس الحب، فهو يناقش المنازعة باعتبارها تأكيدا « للسلطة التى تقضى على الظلم، ولكنه فى الوقت نفسه يسلم بتشابههما مع إشكالية تعذر الإيصال المباشر لما هية الرغبة» (ج:٧٠) وعلى سبيل التناقض فالرغبة منشودة ومشكوك فيها فى الوقت نفسه وبالإضافة إلى المعارضات التى يتكون منها الفكر التنويرى، وذلك بعيدًا عن بدائل العقل والجسم، والحضور والغياب، والواقع والخيال، نجد أن الحب لا يمتلك لغة واصفة مرضية تمكنه من الاتصال، والمقصود هنا هو الاتصال التام والفعال والحقيقى.

والرغبة فى جوهرها متغايرة الخواص والقواعد حتى بالنسبة لنفسها، فلا يمكن تعريفها أو جعلها حاضرة، والمفردات اللغوية للحب الحقيقى بنذره وعهوده وتحكماته ومجاملاته تخمد ذلك التغاير، ومن ثم يعود للظهور فى صورة رغبة محرمة. ويعرض الزواج باعتباره تشريعا أو دعوة للقيم الأسرية حلاً غير مستقر، وكما ورد على لسان الراوى فى رواية **جينيت ونترسون** مكتوب على الجسد (١٩٩٢) الزواج هو أضعف سلاح لمقاومة الرغبة، مثل ذلك استخدام بندقية هواء ضد أصلة (نوع من الثعابين)... ستجد نفسك راقدًا ساهدًا بالليل تدير خاتم زواجك فى إصبعك مرة ومرات (٥).

والرغبة هى مالا يقال أو مالا يمكن التفوه به، وكما يقرر **فينجينستاين** مالا يمكننا التحدث عنه يجب أن ندعه يمر فى سكون (٦) ولكن على سبيل النقيض من ذلك نجد أن حضارة القرن العشرين الغربية تمثل حضًا لقول **فيتجينستاين**، فيجيب **ديريدا** بقوله «لا يجب أن نخرس مالا نستطيع قوله بل يجب أن نكتبه» (١٩٤:١). ويمكن أن تقرأ كتابات **ديريدا** على أنها رفض لفكرة الصمت الذى يصاحب محدودية الصياغة، وبدلاً من ذلك تحاول كتابات **ديريدا** البحث عن كل وسيلة لغوية ومطبعية ممكنة للتغلب على نقطة التناقض الا وهى أننا إذا لم نتمكن من الهرب من لغة الميتافيزيقا فإننا بذلك نكون قد افتقدنا القدرة على العيش فيها، وكل مالا يمكن قوله هو كل ما يستحث ليحصل على صيغة لغوية له. ويقوم التحليل النفسى ذاته على الأساس نفسه، فالتحليل هو عملية يتم فيها الاستماع لما لم يقل، وما يريد **ليوتار** أن يوضحه فى كتابه المنازعة هو أنه بما أن الصمت يساعد على الظلم ويحرض عليه فإن منابع الخطورة فى أدب ما أو فلسفة ما أو حتى فى سياسة ما ربما تكون الاعتراف بوجود المنازعات عن طريق إيجاد تعبيرات لغوية لها (ج:١٣) وتتوصل الرغبة إلى إيجاد تغيرات خاصة بها رغما عنها، وهى دائمًا ما تجد نظارة متشوقين بالرغم من كل تبذلها، ويسلم الراوى فى «مكتوب على الجسد» بذلك التبذل حين يقول «أحبك هى دائمًا اقتباس» ومن ثم فهى من أكثر التعبيرات التى يمكن أن نقولها لبعضنا البعض تبذلاً، ولكنها تبقى من

أكثر التعبيرات التى نتوق لسماعها (د:٩٠). ونجد أن قيمة الرغبة فى القرن العشرين قد زاد تعن ذى قبل - فى الحفلات الأوبرالية والموسيقية، وفى القصائد وعلى أشرطة الفيديو، بل إنها قد أوجدت علومًا جديدة كالتحليل النفسى وعلم الجنس وفنون الحب. ويتم تناول طبيعة الرغبة فى الكتيبات وجلسات الاستشارة وأعمدة الإعلانات، بل إنه قد امتد مجالها مؤخرًا واتسع ليشمل حديثى السن وذوى الشيخوخة وكل من عداهم. ولا يتوقف الجنس عند أية حدود، فقد غزت الرغبة التعليم والإعلانات وعامة المجلات للرجال والنساء على حد سواء، وفوق كل ذلك فهى تروى قصصًا - فى السينما والصحافة والتلفاز (نشاهد على شاشات التلفاز ما بين ليلة وأخرى من يقول أحبك). ونجد أن نسبة المبيعات من قصص الحب مرتفعة جدًا، بل وتفوز بجوائز أدبية أيضًا، وكل ذلك فى محاولة لمداراة تلك الحالة التى لا يمكن التعبير عنها والتى هى مع ذلك شائعة جدًا وحتمية جدًا - وغير حتمية جدًا أيضًا، والتى هى ثمينة جدًا لدرجة أنه لابد من التحدث عنها وسماع الحديث عنها مرارًا وتكرارًا.

(جـ)

وما يميز واقع ما بعد الحداثة هو تبديله مدلول الإرجاءات فتعى الكتابة فى عصرما بعد الحداثة إن الميتافيزيقا ليست اختيارية وتسلم بأن التمثيل لا يمكن أبدًا أن يكون اعادة تكوين للحضور، فهى تدحض ميل عصر الحداثة للقول بوجود مالا يمكن تقديمه وبحقيقة الأشياء التى لا يمكن محوها وكثيرًا ما تمتدح كتابة ما بعد الحداثة أو تحارب غموض الدال، وباختصار يرفض قصص ما بعد الحداثة الصمت أمام مالا يمكن قوله، بل على العكس يولد المستحيل ثرثرة استثنائية وتوالد للنصية يفرض التساؤلات حول خواص ومسلمات وتاكدات الماضى. وإذا لم يكن الطريق إلى الدال واضحًا بل هو طريق متعرج فإنه الطريق الوحيد الذى نستطيع أن نسلكه والشئ هو ما يمكن التحدث والكتابة والقراءة عنه وليس أكثر من ذلك، والصمت هو موت، ومن ثم تحيا الرغبة فى الكتابة نفسها التى تعبرعنها.

وتؤكد كتابات ما بعد الحداثة قدرتها على التحرر من المعارضات المقيدة لها والتى كان يعتقد فيما قبل بقدرتها على نقل الحقيقة وحقًا تصبح طبيعة الحقيقة نفسها عاملاً مراوغًا فى الألعاب النصية التى تميز القصص التاريخى والقصص الواقعى، والتى تبرز كل منها على أنه قصص خيالى وتروى قصة د.م **توماس** الفندق الأبيض (١٩٨١) من وجهة نظر الضحية مذبحة بيبى يار الشائنة، وهى تقوم بذلك عن طريق «اقتباس» بيبى يار لأناطولى كوز منتسوف التى هى بدورها عمل روائى خيالى قائم على وثائق تسجل هذا الحدث وحيث أن هناك مصادر شتى للفندق الأبيض، من أين لنا التوصل إلى الحدث الأصلى، لو كانت قراءتنا للنص مبعثها التساؤل عن وجود الحدث الأصلى والمقصود هنا بوجوده هو حضوره واكتماله وتحققه وفاعليته والتاريخ دائمًا روائى، ودائمًا ما يروى من وجهة نظر معينة فرواية **تيموثى فينوليه** الكلمات الأخيرة الشهيرة (١٩٨١) هى مروية ولدتها مخيلة **ازرا باوند** وكذلك الحال بالنسبة إلى كتابة هدف «سلوين موبرلى» على حوائط سجنه فى أثناء الحرب وهو يروى عن علاقة «إدوارد الثامن» بالسيدة «سمبسون»

وتضمينات ذلك الحدث لخص المستويين الشخصى والسياسى ومما هو شائع فى الروايات الجديدة التشكيك فى التاريخ أو فى إمكانية التوصل إلى الحقائق وقد أطلقت ليندا هتشيون على هذا النوع من الكتابة مصطلح: هل الرغبة هى شئ من الحقيقة أم الخيال؟ «القصص الوصفى التاريخى»، وتناولته كنموذج لقصص ما بعد الحداثة (٧) وتعتقد ليندا أن القصص الوصفى التاريخى يثير التساؤلات حول العلاقة بين الماضى والحاضر، وبين الحدث والنص بنقض الفواصل «الواضحة» بين الواقع الخيال الواقع هو برهان على نفسه، تأثيراته واضحة ومرئية على سطح الجسد وخبراته تغير من حيوات أناس كثيرين. أم تكون الرغبة من الخيال؟ ولا يمكننا المغالاة فى تقدير دور الخيال فى تكوين الرغبة، فإذا تصورنا نفس الأحداث ونفس الأجساد بطريقة مختلفة وفسرناها أيضًا بطريقة مختلفة نجد أن تأثيراتها تصبح بالضرورة مختلفة والا فتتان بالمحبوب يرجع بدرجة غير محدودة إلى المعانى والقيم، بعضها ذو تكوين شخصى والبعض الآخر ذو تكوين ثقافى، وهى تكتنف هذا الجسد وهذه الأفعال، فنجد أن الناس يقعون فى غرام نجوم السينما، والأصوات عبر جهاز التليفون، وأيضًا مع مؤلفى الكتب التى يقرءونها وهم يتخيلون الغائب... ولكن هذا ليس بمستغرب .. فكما يتساءل **رولا نو بارت** «أفولسيت الرغبة دائمًا واحدة سواء كان الشئ المتخيل حاضرًا أم غائبًا؟ أفوليس الشئ المتخيل دائمًا غائبًا؟ (ب:١٥). هل الرغبة حقيقة؟ هل هى الحقيقة الوحيدة أم أنها غير حقيقية، باختصار خيال.. وهم... جنون وقتى.. وسواس يمكن أن نشفى منه (فيما كنت افكر؟) ويمكن للقوانين والتزامات ومشاغل الحياة اليومية أن تنحط بالرغبة إلى درجة اللا معقولية والتفاهة.

(د)

ويخلط قصص ما بعد الحداثة بين الأجناس الأدبية المختلفة بلا مداراة، فنجد أن رواية **جوليان بارنس** ببغاء فلوبير (١٩٨٤) هى قصة وصفية تاريخية، وهى أيضًا نقد أدبى، وفى الوقت نفسه هى قصة حب رومانسية وتحكى قصة **فلوبير** القلب الطاهر عن عجوز وحيدة تحب ببغاء يدعى لولو، تقوم بتحنيطه بعد موته، وتعتقد أن الروح القدس لابد أن تكون هى الأخرى ببغاء، وترى أنه عند موتها سيرحب بها ببغاء عملاق فى السماء وفى أثناء كتابة الرواية كان فلوبير يضع على مكتبه ببغاء محنط استعاره من متحف رووين وببغاء فلوبير هى قصة بحث جوفرى براثوايت عن لولو الأصيل الحقيقى.

وبراثوايت ليس بساذج فهو على إدراك تام منذ البداية بلا معقولية الرغبة فى تتبع بقايا آثار مؤلف، واستحالة التأريخ لها، وأيضًا عدم اكتمال اليوميات والمذكرات (٨) وهو لا يقع فى خطأ افتراض أنه فى حالة عدم التوصل إلى الفهم الصحيح لا يمكن التوصيل لفهم خاطئ، فقد فهم الناقد الأدبى دكتور **إينيد ستاركى** الرواية بصورة خاطئة وذلك نتيجة لإساءة التفسير والتحريف فى نص **فلوبير**، ويصف براثوايت ذلك بانه لحظة من «الإهمال التشريعى تجاه الكاتب الذى لابد أنه بطريقة أو باخرى دفع كثيرًا من فواتير ألغاز (٨١) والرواية أيضًا ليست بساذجة. فنجد أنه يوجد أساسًا شخصيتان لشغل مكان الببغاء الأصيل الحقيقى،

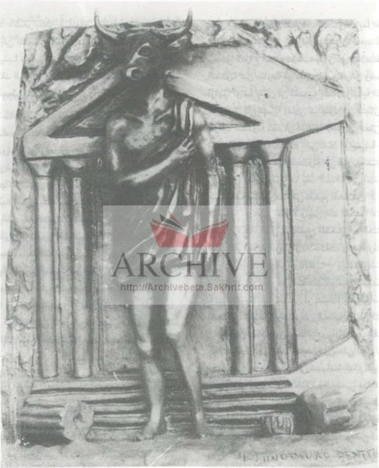
وشيئًا فشيئًا يتبين لنا ثلاثة ببغاوات آخرين من مجموع خمسين ببغاء أصيلاً وحقيقيا محتملين.

وتتعلم الببغاوات أن تتحدث فيكرون أجزاء من الحوار، وعلى ذلك يتساءل براثوايت عن وجه الاختلاف بين الببغاء والكاتب الذى يؤلف كتاباته عن طريق تجميع عدة أجزاء من نصوص أخرى (١٨) . ومن هو ببغاء فلوبير؟ أهو زولا الذى تعلم الكثير منه؟ أو ربما هم هنرى جيمس، ومن خلف فلوبير من كتاب آخرين؟ أو ربما هو النقاد الأدبيون المتخصصون الذين يدفعون فواتير الغاز عن طريق الاستيلاء على عمله واعادة تقديمه فى صورة أخرى؟ أو لعله جوفرى براثوايت نفسه، والذى يسعى خلف ببغاء فلوبير الأصلى بينما يصر فى الوقت نفسه على أننا لا نستطيع الدخول فى حياته الأصلية، والذى يكتشف فى النهاية أنه حتى الببغاء لا يمكن أن يكون موجودًا؟. جوفرى براثوايت الذى يبدأ اسم زوجته بالحروف الأولى من إيمابوفارى، والتى ارتكبت الخطيئة ثم انتحرت بعد ذلك، رغم أنها لم تغرق نفسها فى الديون ولم تعان آلام ومهانة الموت مسمومة بالزرنيخ.. دكتور **جوفرى براثوايت** الذى أصبحت حياته على أثر ذلك غير مستقرة أو سعيدة، وحيدة كحياة دكتور تشارلز بوفارى، أو ربما كحياة **فلوبير**نفسه فمن يدرى؟!.

«أحبك هى دائمًا اقتباس» أفوليس من المحتم أن تكون الرغبة مراوغة ومشتقة واستشهادية؟ وإلا فكيف لنا أن نتعلم أن نعبر عنها أو حتى أن نتعرف عليها؟ فنجد أنه فى كل ليلة على شاشات التلفاز يتحول شخص ما إلى ببغاء فها هو أوليفر أحد شخصيات رواية تمحيصها لـ **جوليان بارنس** (١٩٩١) يشرح مغزى رغبته فى جليان زوجة صديقه ستيوارت فيقول:

ما يجب أن يحدث هو ما يلى: أن تدرك جيليان أنها تحبنى، وأن يدرك ستيوارت أنها تحبنى، وأن يتنحى ويخلى الطريق لا وليفر، لن يضار أحد أو يتألم من ذلك، فسيعيش جيليان وأوليفر فى سعادة بعد ذلك وعلى ستيوارت أن يكون أعز صديق لهما. هذا ما يجب أن يحدث. فما هى يا ترى فرصتى فى تحقيق ذلك؟ أهى مرتفعة كعين فيل؟ (٩) ومما سبق يتضح أن أوليفر شخص ماكر ذو موهبة أدبية وهو جرئ وساخر وذو خبرة، ورغبته نفسها يمكن قراءتها كمعارضة أدبية لمثلث رينيه **جيرارد** العاطفى المكون من الرغبة والخداع والرواية: فأوليفر يشتهى جيليان لأنها ملك لستيوارت، وهو يريدها أيضًا لأن الرغبة والحديث عن الرغبة له باع طويل فى التاريخ الأدبى تمتد جذوره إلى الشعراء الا ليزا بيثيين بل إنه يعود إلى ما قبل ذلك.. إلى الأناشيد الرعوية لثيوقريطس. ويضيف أو ليفر: هل تنبذ حبك وتتنحى جانبًا وتصبح راعيًا يعزف أنغامه الحزينة الشجية على نايه طوال اليوم بينما يهيم قطيعه راعيًا فى الكلأ الأخضر؟ لا تفعل الناس ذلك، بل لم يسبق أن فعلوا ذلك أبدًا. استمع: إذا أردت الذهاب لتصبح راعيًا فأنت أبدًا لم تحبها، أو أنك أحببت ما يتضمنه الموقف من ميلو دراما أكثر مما أحببتها، أو ربما هى كماعز من أحببت، وكان التظاهر بالوقوع فى الحب هو مجرد محاولة ذكية تسمع بتحويل مهنتك إلى الرعى، ولكنك أبدًا لم تحبها (٨٠). وحب أوليفر وثيق الصله بالسلطة وحب التملك، وربما قادتنا الاستشهادية فى نص حداثى إلى التقرير أنه بطريقة أو بأخرى غير أصيل أو حقيقى، ولكن لا تسمع رواية بارنس بالتوصل إلى مثل ذلك الاستنتاج، فنجد أن جيليان تعترف باغوائها،واستسلامها بأبسط

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



دى كيريكو ـ نسخ ثور ـ برونز مفضض

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التعبيرات: «أشعر بأننى ضائعه»، ولكنها فى الحال تحول عبارتها إلى اقتباس حين تضيف: «ضائعة وموجودة» (١٣٧). بينما نجد ستيوارت الذى يعمل فى مصرف والذى يفتقد الخيال الكافى، ينتحب فقده لزوجته باقتباس أناشيد **باستى كلاين.**

وربما كانت الرغبة دائمًا استشهادية، وبالتأكيد فقد أدرك الشعراء الا ليزا بيثيون ذلك حينما ترجموا واستشهدوا وعدلوا وأعادوا صياغة قصائد بترارك، وذلك ناهيك عن ثيوقريطس وأوفيدوكا تولوس. وكما توضح مسرحيات شكسبير فإن المحبين إلا ليزا بيثيين عادة ما يعبرون عما يعتمل بأنفسهم بكتابة السوناتات، فهذه هى الطريقة التى تعرف بها أنهم فى حالة حب. وتتغير مفردات الرغبة بظهور تقاليد بديلة على الساحة، لتظهر مصادر جديده يتم التعديل فيها وإعادة صياغتها. وما يميز كتابة ما بعد الحداثة هو ابراز استشهادية الرغبة وتأكيدها وعرضها على الساحة، وهى بذلك تتحدث الرغبة وترجئها فى نفس الوقت، ويوجه الانتباه إلى ثرثرتها، ونصيتها الزائدة التى تكون إدراك عصر ما بعد الحداثة لما يحويه الاختلاف (مصطلح ديريدا) من تضمنات.

(هـ)

ولا تضرب تلك الاستشهادية الصريحة بجذور الرغبة فى الطبيعة أو فى الحضور، وإنما فى النصوص، وقبل كل شئ فى القصص ومنتجات صناعة التسلية. وتعد القصص بنوع من الخلاص فهى تقدم الترابط والحل والنهاية. وهى توفق بين الأجناس الأدبية المختلفة التى نجد الحب فيها مرغوبًا ومشكوكًا فيه فى نفس الوقت. ويوضح **ليونارد** أن ذلك ينطبق أيضًا على الحواديت التى يتألف منها التاريخ: الحدوته ربما هى نوع من الكلام الذى تمر فيه الخواص المتغايرة لفصائل العبارات وحتى لأنواع الكلام نفسه بدون أى ملاحظة، فتروى الحدوتة عن منازعة أو منازعات وتفرض وضع نهايه له أولهم، أو ما يمكن أن نسميه إكمال ونهاية الحدوته هى التوصل إلى نهاية (فهى كـ جوله فى مباراه) وأينما تتوقف الحدوته نجد أن اسمها يعبر عن معنى وأنه يعيد تنظيم وترتيب الأحداث التى تمت روايتها على نحو ارتجاعى، فوظيفة الحدوتة هى فى نفسها خلاص (ج:١٥١) ولكن حدوتة ما بعد الحداثة فى احدى حالاتها متناقضة مشروعها فى تقديم الخلاص فهى لا تقدم التسوية الموعودة إجمالاً وليس ذلك قاصدًا على مستوى الحبكة فقط، فهى لا تطمس المتغايرات العشوائية بل تبرزها برفض وجود راو للأحداث، وإلغاء وحدة الزمان والمكان، وبالاقتباس، وبالخداع، وبالمعارضة الأدبية، وبالباروديا. فمن هو المتحدث حينما يستشهد أو ليفر برود جرزوثما مرشتاين أو حينما يقتبس **سيتوارت باستى كلاين؟** وتفترض النصوص أن المحبين هم أشخاص مختلفون عما يبدون وأنهم فى غير محلهم الصحيح وأنهم أيضًا يتصرفون على نحو غير مميز، وهذا هو أحد الأسباب فى نسياننا التام للرواية بمجرد انتهائها وما هو دور الاختلاف الجنسى هنا هل يستغلق على الرجال تفهم أعمال اللاوعى لدى المرأة؟ يقول **فرويد** ولاكان بأنهن يفعلن ... ولا يفعلن وهل تحتاج النساء الواقعات فى الحب أن يقتبسن من نساء مثلهن والرجال من رجال مثلهم؟ أو أن الاختلاف الجنس ليس بهنا أو هناك؟ هل تستطيع امرأة أن تسكن وتمتلك وتعيد تمثيل وتستشهد برغبة قدمها **دون** أو **شكسبير** أو

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

بيتس أو كول بووتر؟ ويتجسد سيتوارت مع باستى كلاين؟ أفلا يستطيع مغنى من أحد الجنسين أن يمتلك نفس الأغنية بمجرد تبادل الضمائر الشاذة ورواية مكتوب على الجسد لـ ونترسون هى رواية عاطفية غنائية والجنس (والمخنث) والتى تعذب حقيقة شخصية القارئ وتدفع تفكيره بعيدًا تجاه رغبة هى باختصار رغبة فى شئ لا يمكن تسميته، وكما تصور الرواية فالحب محرم وفاحش ومهدد بالموت، وهو يدفع ويستحث الأبطال المخدوعين والساديين ويصور الحب على أنه خاضع لجدلية القانون والرغبة أو اللذة والهناء... والملل والقلق. ويفكك النص (deconstruct) ازدواجية العقل والجسد باعطاء مغزى ودلالة للجسد ويتم ذلك عبر التعريف بقدرة الأصابع على النطق لاستخدامها كلغة الصم والبكم وهى لغة تستخدم الجسد للتعبير عما يتوق إليه الجسد ويشير عنوان الرواية نفسه إلى رغبة تتخلل المعنى «مكتوب على الجسد» هو شفره سرية لا يمكن أن ترى إلا فى أضواء معينة (د:٨٩).

ويحكى البطل المجهول الاسم عن سلسلة من العلاقات السابقة تبدأ بعلاقات مع النساء وتنتهى بعلاقات مع الرجال ويلمح النص فى البادئ إلى شخصية ذكر، ثم يشير بعد ذلك إلى شخصية أنثى، وفى النهاية لا يمكن للقارئ أن يتأكد من أى شئ وتعتمد الرواية على عدم وحدة مادة الراوى الذى يدرك تضاربها ولكنه فى الوقت نفسه لا يستطيع عمل شئ لمنع هذا التضارب. وقصة الحب هى التعبير عن موضوع واحد، ولكن هذا الموضوع لا يتحدث من منطلق منفرد، ويتحدث الأحبة ولكنهم بفعل ذلك يصبحون متحدثين فى اللغة التى تسبقهم والتى هى خارج نطاق تحكمهم، وفى نفس الوقت فإن هذه اللغة موزعة بين الشعر والمقدس والتراجيديا. من يتحدث إذا؟ فبذلك من هو ذلك الذى يظهر بالخلاص فى هذا السياق.

(و)

وتسير رواية التملك: قصة رومانسية (١٩٩٠) لـ أ.س بايات باستشهادية الرغبة خطوة إلى الأمام وذلك باختراع النصوص التى تستشهد بها. وهذه النصوص الخيالية وجميع أمثلة المعارضة الأدبية هى نفسها تلميحية واستشهادية وتروى قصة الحب العصرية التملك عن رولاند وموود اللذان تجمعهما رغبة البحث عن نصوص متبادلة بين اثنين من الشعراء الفيكتوريين المتحابين، وبينما نجد رغبة رولاند وموود يكتنفها الصمت والشك والريبة (١٠) نجد أن النصوص الفيكتورية غزيرة ومسهبة، وأنها تمثل عصرًا آمن بالتفانى فى الحب، وهكذا يظل رولان ومور يتلازمان فى مضمون القصة الرومانسية بينما يعيان الاتجاه الثقافى السائد فى عصرهما وكما يقول رولاند متأملاً : لقد كان جزًا من قصة رومانسية والقصة الرومانسية هى احد الأنظمة التى سيطرت عليه تماما مثلما سيطرت التطلعات الرومانسية على معظم الأفراد فى العالم العربى ص٤٢٥ وفى الوقت نفسه يتضح ان القصة الفيكتورية تنطوى على عناصر مراوغة ومحيرة ومتباينة (defferontial) (١١)، وإذا كانت رواية التملك هى نقد لارتيابية عصر ما بعد الحداثه فهى قطعًا لا تمثل حنينًا للميتافيزيقا الفيكتورية.

وتبدأ القصة فى الوقت الحاضر فى قاعة القراءة بمكتبة لندن، وبعبارة مقتبسة من قصيدة من القرن

التاسع عشر تدعى حديقة بروسربينا ويؤكد النص الفيكتورى بكل وضوح أن :

هذه الأشياء هناك

الحديقة والشجرة

والأفعى بأسفلها

وإذا كانت هذه الأشياء هناك فإن قارئ القرن العشرين الواعي يدرك أن «هناك» ليس لها مكان محدد، ولكنها انتقلت عبر الأساطير وتجمعت نصوصها أثناء التنامى مع النصوص الأخرى وأثناء التنامى مع النصوص الأخرى. أعيدت صياغتها وتتألف حديقة بروسر بينا من أجزاء من جنة عدن عموماً ومن الفردوس المفقود على وجه الخصوص وبروسربينا كما يصورها ملتون هى امرأة يشتهيها إله الموتى فيخطفها لتكون زوجته مما يسبب لـ سيريز بالغ الألم/ فيخرج لبحث عنها فى جميع أنحاء العالم [١٢] وقد استعادها سيريز فى فترة الربيع والصيف ولكنها تعود إلى عالم الموتى فى الشتاء. وبروسربينا دائماً مفقودة أو على وشك أن تفقد، واسم الشاعر مؤلف القصيدة هو أش ASh (أى رماد).

ويبحث البطل العصرى رولاند بالمكتبة عن مصادر نصية للقصيدة فى كتاب حققه المؤلف للكاتب والفيلسوف **فيكو** Uico والكتاب ذو حاشية يجد بها بعض الايماءات والإشارات التي لاتعد إدلة دامغة وهذا بالطبع مالا يريده **رولان** وقد عقد عزمه للحصول على مراده وإن أدى ذلك إلى ارتكابه سرقة فهو يود العثور على مسودتى خطاب من الشاعر إلى امرأة مجهولة، أما هذان النصان اللذان لم تتحدد حقيقتهما بعد - (فنحن لا نعرف مدى مصداقيتهما، وهل أرسلا بالفعل أم لا؟ وفى أى مناسبة؟) فهذان النصان يزيحان الستار عن المضمون الرومانسى الذى يحتويه عنوان الكتاب، فالرومانسية تتمثل فى النص كقصة بحث أوكقصة حب بل الرومانسية هنا تحمل معنى السعى وراء العنصر المراوغ للرغبة كوجه من أوجه التملك.ويغدو من الضرورى مراجعة نماذج من شعراء العصر الفيكتورى مثل تينسون وبراونيخ لايجاد النموذج الذى امتثل به البطل وإن كان هناك بعض التشابهات بين النصوص، لا يسرى ذلك بالضرورة فى الحياة ومما لاشك فيه أن كريستابل لاموت قد صيغت على غرار كريستينا روستى فيما عدا أنها لا تشبهها فى شئ على الإطلاق. ولرولاند وموود نماذج ادبية سابقه عليهما فيمكن قياس رولاند على شخصية تشايلد رولاند التى ألفها براونج، وتشايلد برولاند هو سليل بطل الحكاية البالية الذى ينقذ أخته من معبد الظلام بأرض الأقزام، بل يمكن قياس **رولاند** على بطل العصور الوسطى التى كتبت فيه أنشودة. وشخصية موود هى موود تينيسون والتى رفعها إلى طبقه اجتماعية عالية تفوق محبوبها والتى لها وجه منمق رزين... آية فى الجمال[١٣] ولكن الا يمكن أن تشبه أيضاً شخصية موود برواية كريستينا روستى موود؟ أو حتى موود جن التى ألفها ييتس.

(«بالاس أثيـنا بظهـرها المنتـصب ووجـهـهـا المتغطرس»[١٤]):

ما الذى جعلها تهادن عقلاً

جعله النبل كالنار فى طهرها

كالوتر المشدود فى جماله.. شرع

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

ليس مألوفًا لمن في مثل عمرها كونها بمثل هذا السمو والانطواء والعبوس؟(١٥)

والنص بأكمله هو نسيج من التلميحات والتوريات.

ويحتاج قارئ **التملك** أن يكون على إلمام جيد بالأدب الفيكتوري ونوادره.

والرواية هي أكثر من مجرد سوفسطائية أدبية، وأحد الأسباب في ذلك هو أنها تعرف كيف تستثير في القارئ الرغبة بما تحويه من مناطق صمت، وبرفضها في تعيين ماهية الرغبة التي تصورها. والشئ الصامت برغم كل اسهاب كريستابل النصي هو رغبة النساء، فخطابات كريستابل إلى آش تخفي بقدر ما تبدي، وهي اغواءات اكثر منها بتصريحات. وتعبر صيغة الغائب التي تروى بها الأحداث في الفصل الخامس عشر عن وجهة نظر آش بأكثر مما تعبر عن وجهة نظر كريستابل، ومن أكثر لحظات الرواية تجليًا وصف بكاء كريستابل في منتصف الليله الأولى التي يقضونها معًا، وذلك من أجل الخسارة التي تتوقعها، وأيضًا تسليم حبيبها بـ «أفكار [ها] بعيدة التحقيق» (ص٢٨٤). وتروى قصة الحب العصرية أساسًا من وجهة نظر رولاند، وبرغم من أن الكثير يتم شرحه على مدار الأحداث والذي يوهمنا بالنهاية الكلاسيكية الواقعيه نجد أن النص يترك الكثير بدون توضيح كعلاقه كريستابل بـ بالانش جلوفر، وحبها ومقتها لـ آش عقب انفصالها الاختياري، وأيضا ما وصلت إليه علاقة موود بـ رولاند والتي تبقى في حاجة إلى تسويه بسبب «أنانية» موود (هـ: ٥٠٦ ـ ٧).

والنساء هن كريستابل لاموت وموود با يلي، موود من نسل كريستابل فهي تشبهها ليس فقط جسمانيًا ولكن في دفاعها الشرس عن ذاتيتها (هـ: ٥٠٢، ٥٠٦) وموت وبايلي يمثلان الرابية المركزية والسور الخارجي لقلعة، وتذكرنا كل من كريستابل وموود بالقلاع في دفاعهما المستميت عن عزلتهما. ويوضح لاكان الذي يقتبس مرات عديدة في التملك أن الأحلام ترمز إلى الأناب «حصن أو ملعب ـ يحاط ميدانه وسوره بالمستنقعات ومقالب القمامة التي تقسمه إلى ميدانين منفصلين حيث تتخبط النفس وتتعثر في بحثها عن القلعة الداخلية المنعزلة والمرتفعة، والتي هي اللاوعي (هـ : ١٣٨) والشخصية الواعية غير مستقرة ومصابة بجنون العظمه ومهددة بالانهيار(١٧).

والاقتباس مأخوذ من مقالة لاكان عن مرحلة المراه، والتي تعرف بداية الوعي بالذات (أو الخطأ في تعرفها، بمفهوم طفل صغير أمام مراة تعكس حائل الذات مبعدة»(١٨) بالذات مبعدة لدرجة أن الطفل يتخيل جشتالت مزعومًا ليس له وجود مما يجعله هو وجسمه المفكك في حالة اضطراب ودفاع عن النفس، ولكن يعود الاضطراب والأجزاء المفككة ليصاحبا الأنا في صورة عدوانية تظهر على الطفل، وذلك كالموت الذي يسبق قدوم أيروس (إله الحب عند الإغريق)، والذي يعود ليسكن الرغبة.وفي رواية التملك يقتبس **فرجس وولف** (واسم وولف معناه ذئب) عن **لاكان** في أثناء تهديده بإفشاء ما يدور في لاوعي كريستابل بذكره في بحث سوف يقدمه والغريب في هذه الواقعة أن فرجس الابتزازي يعتقد أن

لديه ما يقوله عن لاوعى شاعره فى العصر الفيكتورى دون الإشارة إلى **لاكان** وهو مرجعه.

وتحمل رواية التملك الصبغة اللاكانية إلى درجة كبيرة، وليس ذلك فقط فى استحضارها لنصوص **لاكان** أو فى صياغتها لرغبة قوية جدًا يصعب إشباعها، ولكن وفوق كل شئ فى تلميحاتها لحتمية الرغبة (تطلق عليها كريستابل مرتين «ضرورة» [هـ: ٢٧٦])، وفى نفس الوقت خطرة - خارج مبدأ اللذة ... مدمرة... غاضبة، وكما تعبر عنها موود: «محطمة» (هـ: ٥٠٧). يقول آش وهو يمارس الحب مع كريستابل: «لاتقاومينى»، بينما تجيب هى: «يجب ذلك.. أنا مصممة» (هـ: ٢٨٤). ورغبة الرجل هى فى التملك بالرغم من أن رولاند يمثل بطل مابعد الحداثة فى نفوره من ذلك (١٩) **ولاكان** المستحضر هنا هو المؤلف الهجيلى لـ «مرحلة المرآه» و«العدوانية فى التحليل النفس» ولكن يمكن القول بأن **لاكان** لم يتخل أبدًا عن إصراره على أن الكراهية والجهل هما الثمن الذى يدفعه الإنسان من أجل الحب (٢٠).

وتكتب كريستابل لاموت عن الرغبة قصيدة يتضح فيها تأثير راندولف هنرى آش، والتى تصف بها الأماكن التى زارتها معه، وتخبرنا القصيدة عن نساء جبارات ومتوحشات مثل ميدوس وسيكلا وهيدرا والسفينكس وميلوزين الغانية التى هى نصف أفعى ونصف امرأة، واللاتى عوقبن جميعهن من أجل جراء تهن ووقاحتهن. وتغوى ميلو زين - بطلة لاموت - البشر بصمتها، وتسقيهم من نافورة الظمأ، وفى الليل تطير ميلوزين خارج القلعة:

دائمًا وأبدًا صرخة مرتعدة

تمتطى الرياح، صرخة ألم وحسرة،

تدور مع أصداء الرياح ثم

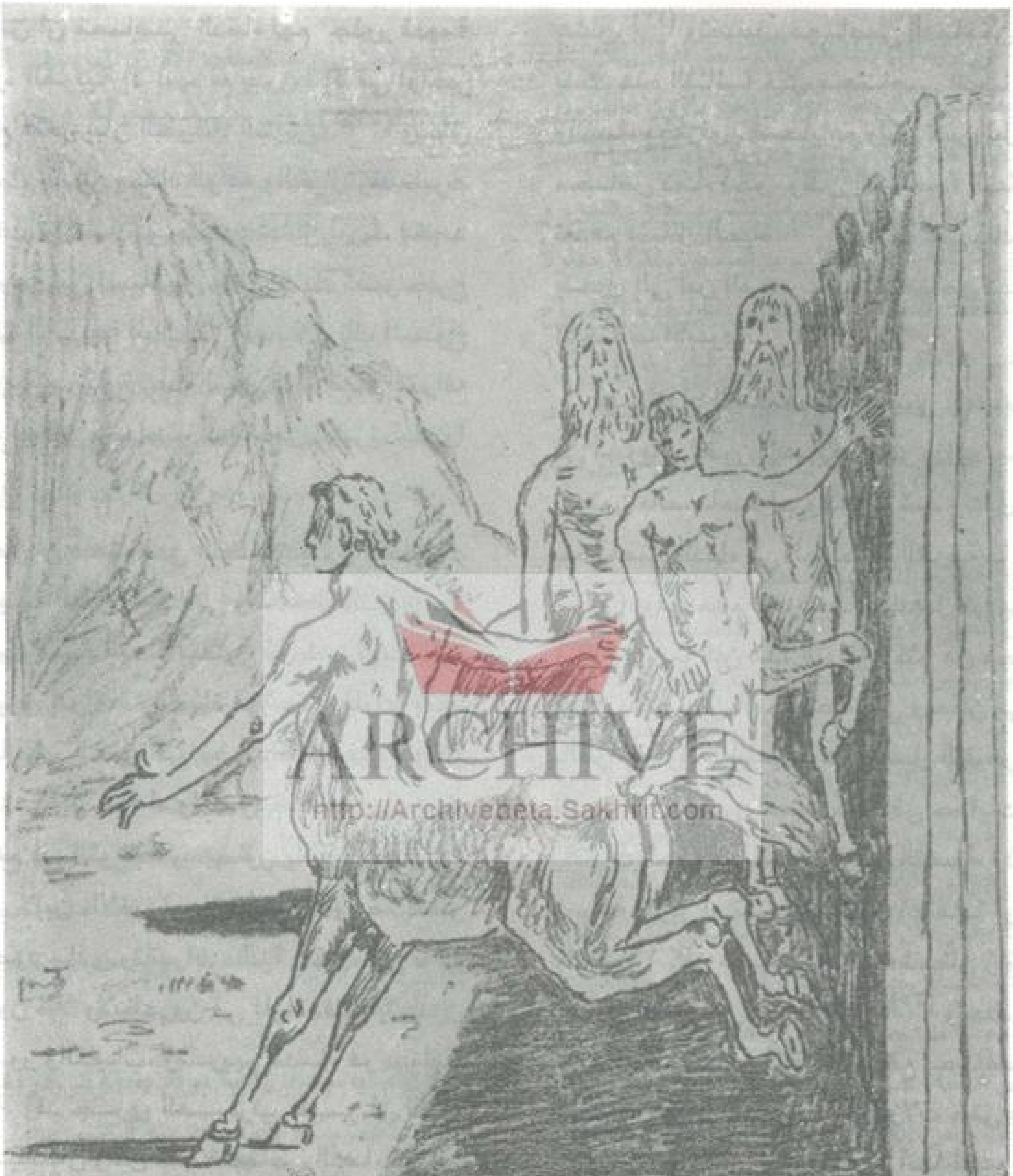
تتلاشى.(هـ: ٢٨٩)

ولاموت التى تفقد حبيبها وطفلها ليست بمفتداة، ويحرق خطابها الأخير إلى آش معه دون قراءته، وهى لاتتسلم رسالة آش الاخيرة إليها، وتتصف رغبة لاموت بانها ظمأ لايمكن اطفاؤه، وبأنها خارج بدائل الحياة والموت ... الخلاص واللعنة (هـ: ٢٩١).

(ز)

وقد أثرت شخصية لميا التى ألفها **كيتس** فى ميلوزاين، ولميا هى نصف امرأه ونصف أفعى، وهى شخصية غانية تفتقد بعد النظر قام بتدميرها أبولونيس الحكيم ببصيرته النافذة. وقد اشتهرت بأنها امرأة شيطانية تمتص دماء الأطفال (قاموس أو كسفورد الانجليزى) وإلى حد ما تشبه شخصية كريستابل لاموت الغير بشرية والخطرة والمنبوذة والوحيدة أبطال قصة آن رايس الشهيرة تاريخ مصاص الدماء والتى عرضت للمعوقات القاسية لرغبة لايمكن إشباعها أبدا: ويقوم مصاصو الدماء فى قصة رايس على مرجعيات نصية متعدده فى الروايات والأفلام، ومن قبلهم الأساطير ولكن قد تمت إعادة صياغتهم مرة أخرى كشخصيات ما بعد حداثية، يسكنون الحاضر العالمى الذى يتحدد فى أحد أطرافه بحدود من الحرمان والفقر بينما نجد جنة من متع المستهلك فى الطرف الآخر. ولايستطيع مصاصو دماء مابعد الحداثة الطيران ولكنهم يستطيعون السفر فى الطائرات وامتلاك العربات السريعة وممارسة التخاطر ومشاهدة التلفاز، وهم بارعون وظرفاء وسوفسطائيون - ومتحمسون.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



دى كيريكو ـ عائلة الحيوان الوهمى ـ ليثوجراف ـ

وبالرغم من أن مصاصى الدماء لهم جذور قديمة فى الحضارة الغربية إلا أنهم لم يبرزوا إلا فى أواخر القرن السابع عشر إبان الحركة التنويريه. (٢١) ويحلق مصاصو الدماء ما بين ممالك الواقع والخيال وقد ظهرت عنهم الحكايات أول ما ظهرت فى شرق أوربا، فنجد الحكايات الغريبة بين المسافرين والتى كانت تعتبر خارج نطاق المعارف الغربية آنذاك (٢٢) وتسكن تلك المسوخ الغامضة الغريبة حضارة تحث السير قدمًا تجاه الخرافه واللامعقولية، فيظهر مصاصو الدماء من الشرق ليفتنوا الغرب المتنور.

وبالرغم من أن مصاصى الدماء يذيبون الثنائيات التى يقوم عليها الفكر العقلانى والملاحظة التجريبية فإنهم أصبحوا فيما بعد يمثلون كل شئ لايستطيع التفكير التنويرى إدراكه. والحياة هى عكس الموت: تقوم العلوم الطبية على القدرة فى تحديد هذا الفرق، ولكن مصاصى الدماء ليسوا أمواتًا، وهم ليسوا بأحياء، يقضون نهارهم فى التوابيت وينهضون بالليل، فليس لهم مكان مناسب لابين الأحياء ولا الأموات. ومصاصو الدماء لهم وجود مادى وتأثيرات مادية ولكنهم فى نفس الوقت لايخلفون ظلا ولايظهرون فى المرآة، فهم يتعدون بدائل الحضور والغياب، وشربهم للدماء هو عملية شهوانية بحتة. وقد جرى العرف على أن الحب والكراهية نقيضان ولكن حب مصاص الدماء هو فى الوقت نفسه كراهية: فهو يستولى على الشئ المرغوب وبالتالى يدمره. وطبقًا لتوماس لا كريز يعرف علم التشريح الرجال والنساء على أنهم جنسان متعارضان، وقد ظهر ذلك التعريف لأول مرة فى القرن الثامن عشر. (٢٣) وتصنيف مصاصى الدماء من حيث الجنس يفكك هذه الثنائية فكل مصاصى الدماء من الرجال والنساء يخترقون ضحاياهم ولكن ليس قبل أن يخترقهم مصاص دماء آخر، وكان الضحية السلبية هى التى تمدهم بسائل الحياة. (٢٤) وعلاوة على ذلك فإن المحبوب يتحول إلى ابن للمحب عقب امتصاص دمه، وذلك يذيب الاختلاف الأسرى.

وقد ازداد الاهتمام بمصاصى الدماء من بريطانيا فى أخريات القرن السابع عشر وذلك بمجرد أن خبا الجنون بالساحرات وقد تم تسجيل ازدياد الولع بمصاصى الدماء فى الصحافة الغربية ما بين (١٧٢٠ - ١٧٣٠). وقد هدم آخر تمثال للدجل فى بريطانيا عام ١٧٣٦، وربما كان هذا التوافق أكثر من مجرد مصادفة. وكان يعتقد أن الدجل حقيقى وممكن فى عالم مملوء بالظواهر فوق الطبيعية، وعلى سبيل النقيض نجد أن أول ظهور لمصاصى الدماء كان فى حكايات المسافرين وكتابات الصحف التى تميل إلى النصية، وذلك باعتبارها مسألة تقرير أو تسجيل وليس اعتقادًا أو إيمانا. وفى عام ١٦٧٩ كان مصاص الدماء «شيطان زائف، يقال بأنه يشتهى امتصاص دماء البشر.»(٢٥) وتحدد قصة أسفار ثلاثه نبلاء إنجليز (١٧٣٤) موقع مصاصى الدماء فى الصرب، وبينما تقدم بعض التنازلات حتى يتقبلها العقل الانجليزى بنزعته التشككية الا أنها تدعم الاعتقاد فى حقيقة مصاص الدماء بذكر مصادر أجنبية جاءت فيها. يفترض أن مصاصى الدماء هم أجسام متحللة مسكونة بالأرواح الشريرة، تأتى من القبور فى الليل لتمتص دماء الكثير من الأحياء وتدمرهم وربما ينظر الكثير من الناس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى انجلترا إلى هذه المسألة على أنها خرافة، ولكن على أية حال لم يقتصر تأكيدها على كل من بارون فالفاسور وكثير من رجال كارينوليز وغيرهم، بل لقد أكدها أيضًا بعض الكتاب من ذوى الثقات. وقد نشرم. **جو. هنر. ز** بقياس مدير صالة الجيمنازيم بـ إيسين مقالا مطولاً عنهم أذكر منه تلك الفقرة.. تم التقرير بأن هذه الأشباح قد غارت على مناطق عدة بالصرب.. ففى عام ١٧٣٢ كانت لنا علاقة مع البعض فى الجوار بكاسوفيا، وقد أحيط العامة بالمآسى التى قاموا بها فى تيميسوير عام ١٧٣٨ (٥٨١ ـ ٨٢).

ولهذا فإن تعذر التحديد النصى يكتنف مصاصى الدماء الأوائل فعلى الأرجح لاتتوفر المصداقية بالنسبة للقراء الانجليز، ومن ناحية أخرى فهم يمثلون أكثر من مجرد خرافه بما أن الكثير من النبلاء والأدباء قد شهدوا على وجودها. ولكنهم مُعْرفون على أنهم مسألة لايؤمن بها إلا الآخرون، وعلى أنها ظاهرة علم بها المسافرون عن طريق آخرين، وعلى أنها مادة يقرأ عنها فى الصحف والمجلات حيث يقال بأن لهم دورًا فى المآسى التى ترتكب ولم تنشر الأسفار حتى عام ١٨١٠، وعندما نشر بوليدورى مقدمته لـ مصاص الدماء: قصة عام ١٨١٩ كان مصاصو الدماء خرافة شرقية ساهمت فى إيجاد «الكثير من القصص الرائعة»، ولكن من الجدير بالذكر أنه قد تم التقرير عن حالة من حالات مصاصى الدماء فى بلغاريا وذلك بجريدة «لندن جورنال، لعام ١٧٣٢، وقد لقى هذا الحدث الكثير من التصديق (٢٦) وبما أن مصاصى الدماء لايمكن قبولهم تمامًا على أنهم حقيقة أو نفهيم بسهولة على أنهم خيال فإنهم استشهاديون: يوجدون بين علامات الاقتباس وفى القصص وعلى الصفحات المنقولة من نصوص أخرى.

وقد عزت مسألة مصاصى الدماء إلى الخرافة على مدار القرن التاسع عشر وكما تؤكد الوضعية فإن مصاصى الدماء ليس لهم وجود، فهم هراء بلامعنى، ولكنهم مع ذلك يبقون مصدرًا يخلب لب حضارة تقصر المعنى على المتناقضات، وتنزل بمرتبة الاختلاف إلى المعارضة. ويصر القانون الرمزى على كل ما هو منطقى وواضح ومنفصل، وهو فى الوقت نفسه يفرز مفهومًا لغزو الآخر لنفسه. غير ـ ميت... غير ـ بشرى... فى غير ـ محله... تشهد هذه البوادى على مالا يمكن تقديمه، فاللغه تولد فى بنائها الأوهام التى تتعدى البدائل التى تقدمها اللغة، وكلما حاول المنطق متحمسًا أن يحافظ عليها (أى اللغة)، كلما زاد النظام الرمزى من نمو كل ما هو غريب. وقد بقى مصاصو الدماء على قيد الحياة من الماضى المنصرم، فهم يمثلون كل شئ يناقض علوم ومعارف الفكر التنويرى ومع ذلك فهم لحيرتنا مألوفون ومتعارف عليهم كامكانية لغوية متواجدة فى المسافة التى يجوفها النظام الرمزى داخل نفسه.

وقد أصبحت رواية **برام ستوكر دراكيولا** (١٨٩٧) نصًا كلاسيكيًا اقتبست منه الكثير من قصص وأفلام مصاصى الدماء، وبالطبع فإن القرن التاسع عشر يعيد تأكيد قيم التفكير التنويرى التى تثير شخصياته الخيالية الجدل حولها. وتروى قصة **برام ستوكر** من وجهة نظر مناوئى دراكيولا الغربيين الذين ينتمون إلى الطبقة المتوسطة والأصحاء جنسيًا، ومصاصو الدماء من هذا

المنظور هم شر لا لبس فيه ونحن مخولون لنفهم أن مصاصى الدماء هم تهديد وذلك لأنهم يحررون شهوة جامحة نهمة وخاصة عند النساء التى يجب أن تكون مشاعرهم أخلاقية وليست جنسية، فيحرر مصاصو الدماء رغبة مكبوتة فى اللاوعى، مما يوقف القانون الرمزى. ويمثل بروفسور **فان هلسنج**... الطبيب والمحامى والفيلسوف... معارف الفكر التنويرى وقيمه، وهو شخصية غير أنانية تنقذ حياة الناس وتوظف علمها الغزير فى الدفاع عن الضعفاء: والمشروع الفورى قبل كل شئ هو إنقاذ النساء من أنفسهن! وعندما ينتقل دراكيولا إلى لندن يدرك فان هلسنج حتمية مطاردته المستمرة وطرده وتدميره، والشئ المهدد الآن ليس بأقل من الحضارة الغربية كلها، وبالقضاء على دراكيولا يتم فى النهاية طرد الشئ الغريب ولكن لايتم ذلك قبل تصويره بالتفصيل الدقيق فى النص.

ونقلة **آن رايس** ما بعد الحداثية هى أن تجعل مصاص الدماء يتحدث ليروى قصته من خلال موقعه فى هذا المكان الغريب أو الشاذ الذى يشغله، وببساطة وبدون عكس المعارضة الأصلية وبعبارة أخرى، فإن القارئ ليس مدعوًا للإقرار بوجود مصاص الدماء أو بالتجسد معه أو بملئه بالحضور المزعوم بقدر ما هو مدعو ليتخيل ما قد يكون عليه الشعور بشغل مكان لايمكن وجوده. وفى قصص آن رايس يبقى مصاص الدماء غامضًا وشريرا وخياليا وذا جذور فقط فى النصوص الأخرى (وذلك خاصة فى حديث مع مصاص الدماء [١٩٧٦] حيث يسجل المذيع البشرى قواعدنا ويبقيها أمامنا) ويمثل ظمأ مصاصى الدماء للدم شكلاً من أشكال الرغبة فى الآخر يقع خارج نطاق مبدأ اللذة ولايحمل اسمًا يمكننا تسميته به.

ومصاصو دماء ما بعد الحداثة لآن رايس هم على النقيض مخلوقات على خلق معذبون يغلفهم شعور قوى بمدى شرهم. وتحكى رواية **حديث مع مصاص الدماء** إحجام لويس عن الاعتراف بمغزى شخصية مصاص الدماء التى يحملها. وفى البداية نجده يتحمل فقط أن يقتل الحيوانات ليبقى على قيد الحياة، ولكنه شيئًا فشيئًا يدرك أن الدم الذى يشربه يجب أن يكون بشريًا، وأنه يجب أن ينتزع الحياة البشرية لكى يحيا:

لقد أدركت السلام فقط حينما قتلت، فقط فى تلك اللحظة، ولايوجد عندى أدنى شك فى أن قتل من ليس بأقل من انسان يغلفنى بحنين غامض وسخط يقربنى أكثر من البشر لأشاهد حياتهم من خلال المنظار. لم أكن بمصاص دماء، وقد تساءلت بغير عقلانية فى آلامى كطفل صغير أفلا استطيع العودة؟ أفلا أستطيع أن أكون بشريًا مرة أخرى؟ حتى مع دفء دم تلك الفتاة فى داخلى وشعورى بتلك النشوة والقوة سألت هذا السؤال. وقد مرت بى أوجه البشر مثلما تمر بى موجات لهب الشمعة المتراقصة فى الظلام. وكنت غارقًا فى الظلام، وكنت متعبًا من الحنين[٢٧].

ولكن تعلم قتل البشر يداوى الشرخ بين البشرية المفقودة بلا رجعة، وبين الطبيعة الخالدة التى يزيد من ادراكنا لذلك الفقدان ووعينا بأن مصاصى الدماء لايمكن أبدًا أن يفتدوا وتحترم شخصيات آن رايس المقضى عليها القانون الذى لا يستطيعون الحفاظ عليه، وهم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بالتالى ليست لديهم الرغبة فى خلق مصاصى دماء آخرين. وفى ملكة الملعونين (١٩٨٨) نجد أن رسالتهم الأخلاقية هى أن ينقذوا العالم من مذبحة جماعية

وعلاوة على ذلك فإن مصاصى الدماء يحبون بافراط وحبهم لايقتصر على أحد الجنسين وهو الدماء متعدد الأشكال، وهم فى الغالب يقبلون بعضهم البعض(٢٨) ولكنهم لايستطيعون الاختلاط جنسيًا، فمنتهى شهواتهم هو شرب الدماء. ويقع مصاصو الدماء أيضًا فى الحب مع البشر، ولكن لأنهم يشربون دمائهم فهم يدمرونهم - أو يلعنونهم. ويمكن لمصاصى الدماء أن يتبادلوا الدماء مع بعضهم البعض، ولكن هذه الدورة من نفس الدماء لا تغذى: فهم يحتاجون إلى ضحاياهم من البشر لمواصلة الحياة. وعلى ذلك فهم مجبرون على أن يسببوا الموت، وهذا الإجبار المميت هو مصدر شهوة وعار، ونشوة واحتقار للنفس، وتأتى كل تلك المشاعر المتناقضة متزامنه. ويمثل هذا الإجبار أيضًا الانحطاط المطلق، والانفصال التام بين اللذة والحب ولاتوجد نهاية ممكنة لمصاص الدماء ولايوجد حل ممكن للمتناقضات التى يمثلونها:

وقفت تستمع للدماء التى بداخلها، متعجبة بطريقة مجنونة ويائسة كيف أنها مازالت قادرة على انعاشها وتقويتها حتى الآن. حزينة وطريحة الأسى... نظرت الى القفر الصارخ واللطيف الذى يحيط بالمعبد، وتطلعت لأعلى الى السحب الحرة المتلاطمة. كيف منحها الدم الشجاعة؟ كيف منحها الإيمان الوقتى بالإنصاف المجرد للكون؟ تلك ثمار فعل مروع غير مغفور له.

اذا لم يكن العقل يستطيع ايجاد معنى تستطيع الحواس أن تفعل. فلتعش لهذا أيها المخلوق التعس الذى هو أنت(٢٩).

وتجربة مصامصة الدماء بندورة ليست واحدة من حكايات الرعب وبمنظور **فرويد** فإن أساسيات الجنس والحياة يجتمعان عند مصاصى الدماء، وذلك بإقصاء الرغبة والحب جانبًا، أما من منظور «**لاكان**» فإن الحاجة والطلب منفصلان، وعلى ذلك تصبح فجوة «**لاكان**» هوة عميقة. ومصاصو الدماء مجبرون على أن ينشدوا لذة محرمه خارجة عن القانون لايستطيعون منها مهربًا، ولاتنطفئ الرغبة بل هى حالة من الوعى الدائم، وفوق كل شئ هى الرغبة فى استعادة البشريه بكل محدداتها ومتناقضاتها. ويصف مصاص الدماء «ليستت» نفسه بأنه «مخلوق معذب جائع يحب ويمقت فى نفس الوقت هذه القوقعة الأبديـة التى لاتقهر والحبيس بداخلها» (٣ - ٤). «أن تكون انسانًا هداما يتوق إليه معظمنا، فقد أصبح الانسان أسطورة بالنسبة إلينا» (٥٢٨) ولكن من المثير للسخرية انه فى رواية قصة سارق الجسد (١٩٩٢) عندما يستعيد «ليستت» جسده البشرى لايستطيع احتمال هذا الجسد أو التكيف معه بما يفرضه عليه من قيود، فى الوقت نفسه نجد أن الشخصيات البشرية فى القصص تتوق إلى الخلود، وهكذا أتصور أنه أبدًا لايمكن بلوغ منتهى الرغبة.

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

وكرواية نصية مقدمة خارج حدود بدائل الحياة والموت... الحب والكراهية... الخير والشر... نجد أن مصاص دماء أن رايس هو بدون شك نموذج لمحب عصر ما بعد الحداثه: متشكك ومثالى فى نفس الوقت، ولذلك قلق وغير راض وفى غير محله وأخيرًا منعزل.

وفى الوقت نفسه تعلن ملصقات **فرانسيس فورد كوبولا** لفيلمه الشهير المأخوذ عن رواية برام ستوكر، والذى يحمل عنوان: **دراكيولا برام ستوكر** (١٩٩٢). أن «الحب أبدًا لايموت». ويصر العنوان على نصية أصول السينما، وهو يدعى أنه «دراكيولا» الحقيقى الأصلى - أو ما يمكن أن نسميه النصى - بعد أن سبقته تزييفات كثيرة جدًا. وبالسخرية المميزه لعصر ما بعد الحداثه يعيد كوبولا كتابة قصة برام ستوكر ليجعل دراكيولا ملاكًا ساقطًا مدفوعًا بشهوة أبدية. ومع ذلك يظهر الفيلم كقصة حب قريبًا من روح العصر الفيكتورى أكثر منه لعصر ما بعد الحداثه وتظهر الرومانسية على الشاشة فى كل لقطة، ليس فقط فى الجنس الذى تعرضه ولكن فى ا لصور المتكررة للضباب والظلام، والذى يزيد من تأثيرهما ضوء القمر أو الاضاءة أو اللهب. وبالرغم من أنه توجد بعض لقطات من الكوميديا السوداء وبعض أمثله من المعارضات الأدبيه إلا أن الفيلم يعد وبكل وضوح تمثيلا للرغبه فى العصر الفيكتورى، والتى تجد منتهى غايتها فى الموت ويعرض الفيلم ايضًا بالتعليق على عدم الكفاءة الجنسيه للرجال البريطانيين، فنجد أن ميناهاركر تخاطر عن طيب خاطر باللعنة الأبدية من أجل عشيقها ترانسلفانيان والذى يموت بعد ذلك وبإرادته بين يديها، ويخبرنا الفيلم فى النهايه أنه قد وجد أخيرًا السلام والسكينة وأن هيئتها قد تبدلت وتغيرت.

تلك كانت الأيام! وربما يخل نوع من عدم الرضا بالنهاية بالفجوة بين ذلك العالم وعالمنا، فالحب قيمة فيكتوريه، وقد افترض القرن التاسع عشر أن المشكلة كانت الكبت: ولذلك كانت الرغبة المحررة هى الرغبة البالغه لمنتهاها. ونحن فى نهاية القرن العشرين ندرك بصورة افضل - أو أسوء. وذروة فيلم كوبولا هى ميتافيزيقا رائعة مع مفارقه تاريخية يائسة، ولكن الفيلم نفسه هوكوتى (Gothic) ذو خيال مذهل وميلودراما مبالغ فيها (٣٠): فلم يدعنا نتخيل ولو للحظة واحدة أن ما يعرضه حقيقى.

وربما كان ذلك هو مفتاح النص لمرحلة ما بعد الحداثة: فهو يصر على كون الحب خيالاً محضًا، وهو لذلك يغذى حنيننا للحب المثالى وجوعنا للميتافيزيقا بينما لايغفل ارتيابنا وشكنا تجاه الرومانسية. ويعرض علينا الفيلم ما نعرفه وضده فى سوفسطائية وسذاجة متزامنتين، وما نرغبه فى جرعة واحده ذات مذاق طيب بإمكاننا تناولها بأكملها إذا ما قدمت لنا فى عرض سينمائى.

(ح)

وكنت أود الكتابة عن أعمال **تونى موريسون** ووصفها للعزل المستمر لزنوج أمريكا، وذلك سواء انجذبوا إلى حضارة البيض مثل جادين فى رواية **تاربابى** (١٩٨١)، أو حاولوا مثل سن فى نفس الرواية أن يعودوا إلى حضارة السود التى لم تعد تسمح بإدراك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رغباتهم. وكنت أود تناول استحضارها للمشردين ومن هم دون مأوى فى القصص التى تخبرنا فيها بما يقيمه زنوج أمريكا - أو ما يفشلون فى إقامته - وطن. (٢١) وكنت أود حقًا أن اتناول **اكثر عين زرقه** (١٩٧١) وكيف سجلت البناء الحضارى لرغبة وسواسية لايمكن بلوغها، وكنت أود مناقشة الوصف الرائع فى **المحبوب** (١٩٨٧) لتراكبات وتداخلات ماضى العبوديه المنصرم مع حاضر لايستطيع بدوره إدراك احتمالات الحياة.

كنت أود كل ذلك ولكننى خشيت الظهور بمظهر من ادعى حقًا ليس بله أو على الأقل من أن ابدو كمتطفل ...حم نفسه فى حقل يختص به زنوج النقاد الأمريكيين، وليست المشكلة أن أعمال **موريسون** تخصهم أو أنها تخص أى أحد بل المشكلة هى أن ماتكتب عنه يشتمل على مصادرة الأبيض لخبرات الأسود، وأنا فى الواقع أخشى تكرار هذه العملية. فتوظيف رواياتها لخدمة أغراضى وللحصول على تعريف يناسبنى للرغبة قد يكون نوعًا من أنواع هذه المصادرة، وتناول تونى موريسون التى تكتب عن خبرات السود يعد ولوجا إلى منطقة قامت بتشييدها فى المقام الأول الرواد الأوائل من نساء زنوج أمريكا واللاتى قمن بالكثير ليضعن أعمال النساء من الزنوج على خريطة الكتابات النقدية.

وليست المسألة أن تنقصنى المعرفة الكافية بالتاريخ أو بالعبودية أو بالروايات التى تتناولها: قد أكون كذلك فعلاً ولكنى أستطيع التعلم والمسأله ليست مسألة خبرة، فهذا المقال ليس عن الخبرة بل عن الكتابة والبلاغة والنصوص. ومشكلة الكتابه عن **موريسون** هى مشكلة سياسية، فحينما بدأ الرجال فى امتهان الكتابة عن الحركة النسائية (Feminism) والنقد النسائى أو فى إصدار قراءات من المنظور الفمينزمى شعرت على الأقل بعض نساء الحركة أن هذا مكانًا قد حفرناه بأيدينا فى وجه معارضة نظامية لايستهان بها، وبما أن ميزان القوى فى العلاقات بين الجنسين قد استوى إلى حد ما فمن المحتمل أن يظهر الرجال حسن نواياهم وذلك بترك هذا الحقل لنا (حقل الكتابات النسائية). وعقب كل شئ فقد كان لهم كل ما تبقى من حقل الأدب ليحللوه (وقد نالوا ما يكفيهم تمامًا فى ظل الأيام الخوالى للنظام الأبوى [البترياركى]. ومرة أخرى لم تكن المسألة مسألة معرفة أوخبرة: بل كانت سياسية. ولا يوجد سبب يمنع الرجال من فهم السياسة الفمينزمية أو قراءة النصوص التى تنتجها، بل على العكس نحن نريد منهم أن ينظروا بعين الاعتبار إلى الحركة النسائية، ولكننا لانريد منهم أن يستعمروها أو يقضوا عليها.

واختتم القول بأننى قد قرأت أعمال **تونى موريسون** قراءة دقيقة متفحصة، ولكننى بانجذابى إلى الحركة النسائية وفى هذه المرحلة من التاريخ أشعر برادع تجاه محاولة الاثبات بالبرهان والحجة القضية التى أود طرحها عن **تونى موريسون** وحب ما بعد الحداثه، والتى هى بالطبع أنه لا يوجد فى العالم من يستطيع تعريفه (أى الحب) بمثل هذه الغنائيه وهذه الرقة

وقد يتحقق ذلك يومًا ما أما فى الوقت الحالى فإن الكتابةحول أعمال **تونى موريسون** تبقى بالنسبة إلى رغبة لم أصل بعد إلى منتهاها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الـهوامش :

١ ـ انظر:

- Jacques Derrida **The Post card: From socrotes to Freud and Beyond**, Tr. Alan Bass (Chicago, 1987), PP. 197,194

اشير إليها بعد ذلك بـ (أ).

٢ ـ انظر

- Ferdinand de Soussure, **ACourse in Genera l Linguistics,** tr. Wade Baskin (London, 1974), PP. 116 - 17

٣ ـ

- Roland Bcr hes, **ALover's Discourse: Frogments**, tr. Richard Howard (London, 1979), p. 151.

اشير إليها بعد ذلك بـ (ب)

٤ ـ

- Jean - Frarçois Lyotard, **The Differend: Phrases in Dis - Pute** tr. Georges van Den Abbeele (Manchester, 1988), P. 13.

اشير اليها بعد ذلك بـ (جـ)

٥ ـ

Jeanette Winterson, **written on the Body** (London 1992), pp. 78 - 79.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اشير إليها بعد ذلك بـ (د)

٦ ـ Ludwig Wittgenstein, **Tractatus Logico - Philosophicus**, ed and tr. D. F. Pears and B. F. McGuinness (London 1972), P. 151.

٧ ـ

- Linda Hutcheon, **APoetics of Postmodernism: History, Theory Fiction** (New york, 1988), p.5 and Passim.

٨ ـ انظر:

- Jullian Barnes, **Flaubert's Parrot** (London, 1985), PP.12,

اشير إليها بعد ذلك برقم الصفحة.

٩ ـ

- Julian Barnes, **Talking It over** (London, 1992), p. 80

اشير إليها بعد ذلك برقم الصفحة

١٠ ـ انظر:

- A. s. Byatt, **Possession: ARomance** (London, 1991)pp.267,423

اشير إليها بعد ذلك بـ (هـ)

١١ ـ 'Differantial' هي مصطلح ديريدا لعملية الاختلاف والتأجيل التبادليه والتي يتكون منها «الاتصال» (١: ٥٤).

١٢ ـ

John Milton, **Paradise Lost**, 4. 271 - 72 , in **John Milton** ed. stephen orgel and Jonathan Goldberg (oxford, 1990), p. 427.

١٣ ـ

- Alfred Tennyson, "Maud: Amonodroma",**In The Poems of Tennyson**, ed. Christopher Ricks (London, 1969), II. 78 - 79.

١٤ ـ

- W. B. Yeats, "ABeoutiful Lofty Things", In Collected Poems (London, 1958), P. 348.

اشير إليها بعد ذلك برقم الصفحة

١٥ ـ

- W.B.yeats, "No second Troy," in **collected Poems**, p. 101.

اشير إليها بعد ذلك برقم الصفحة

١٦ ـ

- Jacques Lacan,"the nirror stage," in **Ecrits: Asel - ection**, Tr. Alan sheridon (New york, 1977), P. 5.

١٧ ـ قد تعبر عنها اللغه الفرنسيه بصورة أفضل:

- "La Formation du je se symbolise oniriquement Par un comp retranché, Voire un stade, - distribuant de l'aréne intérieure á son enceint, á son portour de gravats et de marécoges, deux champs de lutte opposés oú le sujet s'empêter dans la quête de l'altier et Lointain château intérieur, dont La Forme ... symbolise loça" (Jaques Lacan, "le stade du miroir," in Ecrits Oparis, 1966P, p. 97).

١٨ ـ

-Jaques Lacon, "the Mirror stage," p.4.

١٩ ـ يظهر رولاند أكثر «رجولة» في الطبعة الأمريكية (انظر:

- *washington post Book World*, 22, no. 38,20 sep. 1992). Leno Cowen oriin

وأدين بهذه المعلومات لـ

٢٠ ـ

- lacon, **Ecrits: Aselection**, pp. 245, 265.

٢١ ـ انظر:

-Milan V.Dimic, "vampiromania in the Eighteenth century: the Other side of the Enlightenment," in **Man and Nature: Proceedings of the Conadian society for Eighteenth - cen - tury studies** , 3, ed. robert James Merrett (Edmonton, 1984), pp. 1 - 22; and christopher Frayling. **vampyres: Lard Byron to count Dracula** (London, 1992), PP. 19 - 36.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

٢٢ ـ
Transylrania: on the other side of the Forest. Bram stoker hadaccess to Emily Gerard's travel book, **the Land Byond the Forest** (New york. 1988).
(Leonard wolf, **the, Annotated Dracula** [New York, 1975], X III - Xlv).

٢٣ ـ انظر:
- Thomas Lagueur, **Making sex: Body and Gender From the Greeks to Freud** (cambridge, Mass, 1990)

٢٤ ـ من أجل مناقشة جيدة فى تفكيك النوع فى Dracula انظر :
- christopher Craft, "kiss Me with Those Red Lips': Gender and Inversion in Beam stoker's **Dracula, "Representations**, 8 (1984), 107 - 33

٢٥ ـ انظر:
- Katharina M. Wilson, AThe History of the Word' Vampire," **Journal of the History of Ideas**, 46 (1985), ٢٦580 ـ.
- john William Polidori, The Vampyre; ATale (London, 1819), PP.XiX - XX

٢٧ ـ

- Anne Rice, **Interview with the Vampire** (London, 1977), p. 97.

٢٨ ـ «مصاص الدماء معرض لحالة هى أشبه بعاطفة الحب؛ ويستثيرها أشخاص معينون، وفى ملاحقته مثل تلك الأشخاص يتحلى مصاص الدماء بالصبر والحيلة، وهو لايكل أو يمل حتى ولو أعيق مائه مره، ولا يرضيه سوى استنزاف حياة الضحية المشتهاه ـ ... ويبدو مصاص الدماء فى مثل هذه الحالات كأنه يحن إلي شئ مثل التعاطف والرضا، وفى المعتاد يذهب مصاص الدماء إلى ضحاياه مباشرة ويتغلب عليهم باستخدام العنف ويقتلهم ويشرب من دمائهم فى احتفال واحد.»
- sheridan Le Fanu, "Carmilla" **in a Glass Darkly** (Gloucester, 1990), PP. 312 - 13

٢٩ ـ
- Anne Rice, The Queen of The Damned (London, 1990) PP. 80 - 81.

٣٠ ـ يقدم الفيلم عناصرًا من الحكايات الحالية، فعلى سبيل المثال نجد فى رواية كوبولا أن أسرة لوسى أرستقراطية بينما مينا مدرس فقير، وفى نفس الوقت نجد دراكيولا على أنه «أمير [ها].»

٣١ ـ
-Barbara Johson, Aesthetic' and,"Rapport' In Toni Morrison's **sula" Textual Practice**, 7 (1993), 165 - 72.

سمية رمضان

اللوز الأخضر

تستوحي هذه القصة في استهلالها فحسب، الجو العام لقصة د . هـ . لورنس «الرجل الذى مات»، وقد استدعتها إلى الذاكرة قراءتى الأخيرة لقصة استر فى «العهد القديم»، التى أدين لها باكتمال هذه القصة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«الرجل الذى مات» قصة كتبها د. هـ. لورنس الذى كتب «عشيق الليدى تشارلى» فلم يعد أحد يذكر الأولى المستوحاة عن هرطقة شهيرة منيت بها الكنيسة المصرية فى القرن الثالث، قال صاحبها إن الرجل لم يمت فأضاف لورنس أنه ليس فقط لم يمت وإنما نزل أرز لبنان بعد كد ومعاناة على قدميه الجريحتين فتلقته كاهنة إيزيس فى معبدها وضمدت جراحه وغسلته بماء النبع السلسال ودهنت جسده الكليل بزيوتها وبلسمها وأطعمته بيدها عنباً ولوزاً وأشربته نبيذ الآلهة وألبسته كتاناً طهورا معتقا برائحة أعواد بخور قدس الأقداس، وانتظرته، وصلّت من أجله، حتى أفاق بين فخذيها وهى تهدهده وتمسح على شعره، يروح ويجيء كالبحر فى يوم هادئ على شاطئ دافئ فى مقتبل الصيف.

كان ثديها فى فمه بين حين وحين يلقمه رحيقا من عسل ولبن وعندما تمر يدها المرتعشة حناناً على شعره كانت عيناها تفيضان وتنحسران ملتمعتين مع وقع روحه فى ذهابه ومجيئه داخلها، يأخذ الأنفاس ويرسلها فى حركة أبدية.

لطيف أن نتخيل كاتب لحظة كهذه لا تنتهى، لأن الكاتب وحده دوننا جميعاً يجد نفسه ملزماً بأن يعطى فكرته شكلاً يدخلها فى حيز الزمن من واعز الحفاظ عليها كى لا تموت وهو على عكس الحالمين الذين اعتقدوا دائماً أن فى الموت حياة، يقحم فكرته على عالم الوجود فإذا ما أدرجت هناك وراح الناس يستهلكونها، أصبحت واقعاً (وهو ما كان شيئا

غير الحقيقة حتى وقت قريب)؛ فيعود الكاتب مرة أخرى إلى البدايات يكرر المحاولة، وهكذا قالوا: لا جديد تحت الشمس ولكنهم أيضاً قالوا: إنك لا تنزل النهر مرتين، وفى الحالتين هم على صواب. أما الكاتبات فلم نسمع منهن مثل هذا إلا على استحياء، وربما على خوف من أن يتهمن بتعاطى الفلسفة مثلما اتهمن بتعاطى السحر فى القرون الوسيطة، وكلاهما لا يليق بإنسان القرن العشرين رجلاً كان أو امرأة. ولذا فهن يتوخين الحذر خاصة وأن الحقيقة والواقع أصبحاعند نهاية هذا القرن مترادفين على نحو صحى يوحى بأن الإنسانية قد أزاحت عنها أوهامها الماضية، وأصبحت من الشجاعة الكافية بحيث تنظر إلى وضعها دون زيف أو رياء: الإنسان حيوان!

كانت تلك هى ذاتها أفكار الكاهن اليهودى الذى حل على معبد إيزيس يومها فى طريقه إلى أرض التوراة متباركًا، وقد نزل عليه السبت فى غفلة أزعجته فظن أن المسافة بين بيروت وأورشليم تقطع فى خمسة أيام على ظهر البغل. لكن السبت نزل فى اليوم السادس واضطر أن يعقل بغلته ويجلس ينتظر. لم يكن داخلاً المعبد بالطبع، ولم يكن بوسعه ألا يطل من كوة الجدار كذلك، وحب الاستطلاع فى مثل هذه الحال ذنب مغفور.

كان يبحث عن حنية فى الجدار تقيه برد الربيع الليلى بما أن شرع الله يقضى ألا يشعل ناراً بعد نزول شمس الجمعة. ورأى ما رأى.

فى البداية راوغته عيناه ولم يسجل ذهنه الصورة على نحو واضح يشفيه. فقط باغته شعور مبهم أن فى الأمر حراماً، وغمره هذا! الجماع الذى اتضح له بعد قليل على حقيقته.

كلبان يمارسان الحياة السفلى بلا رادع ولا خشية. لا يتخذان لأنفسهما مأوى يسترهما عن أعين البشر. كلبان يريدان للناس أن يشبهوهما لكل الناس أن يصيروا حيوانات مثلهما.

ولكن ما العمل والسبت نزل والظلام وهما لا يكفان؟

وهو لا يستطيع المضى ولا يستطيع الانتظار ولا يستطيع تفريقهما دون أن يكسر السبت. نظر إلى بغلته فى غل وحسرة يحملها ثِقَل ورطته.

ظريف أن يستطيع المرء الانتقام من كل اليهود فى صورة كاهن نزل الأرز منذ أكثر من ألف وتسعمائة عام، فيحكم حوله طلسماً من الكلمات تجمده فى لحظة الورطة ويجلس من هذا البعد المريح يتلذذ بعذاب هذا الممثل التعيس لبنى أمته.

ولكن لكل حكاية نهاية لابد ولو مؤقتة. ولذا فقد أغمض الكاهن عينيه وراح يتزلف إلى النوم وعندما يئس فتحهما وأخذ يعد النجوم. نجوم تلك الليلة كانت أكثر من علمه بالأعداد. أخيراً غلبه نعاس قصير قبيل الفجر استسلم له وقد فرغ ذهنه من الحسابات.

لما بزغت شمس اليوم التالى ولامس ضوؤها عينيه المغمضتين أفاق على بلل بين فخذيه فراح يزيل سرواله ويهرع نحو الجدول البارد يغسله فى غضب خزيان وعاد لينشره فوق بردعة البغلة. ولكن انهماكه فى الغسل ونشاط خطوته من جدار المعبد إلى الجدول ثم من الجدول وحتى الشجرة التى ربط بها البغلة لم يكن كافياً لامتصاص الغضب الذى كان يرتع فى كيانه ويحول أنفاسه أبخرة أنهار تغلى. كلبان حقيران يتسببان فى كل هذا الحرج لرجل وقور، ديِّن مثله؟ لابد أن يدفعا الثمن.

ذهب ينظر من الكوة التى وقف يحملق فيها الليلة الماضية فوجدهما قد صحيا لتوهما من النوم. كانا يبتسمان بأعين تفيض بحنان مقيت لا يليق وهذا الانتهاك للمحرمات. بعد قليل راحت المرأة تغسل الرجل بماء ساخن وتجففه ثم فعل بها هو الشىء نفسه. كان كل ما يشغل ذهن الكاهن فى كل هذا، هو القدر الذى حوى الماء.

القدر يروح ويجىء ويفرغ ويملأ وهما ملتهيان فى شعائرهما البطيئة. ما إن فرغا حتى عاودا سيرة الأمس. لكنه تلك المرة كان على حذر وكان وعيه أقوى من شهوة نفسه وضعفها فلم يجراه وراءهما يلهث ويبلل سرواله. فقط كان يركز كل كيانه على الإناء.

كان اليوم هو الثالث عشر من آذار وكان قد مضى عليه لدى معبد إيزيس أكثر من ثلاثة أيام وساكنا المعبد لا يدريان بالحنق المتصاعد الذى كان ينفثه رجل استولت عليه شهوة مجنونة عاهد نفسه وربه ألا يبرح المكان حتى يطفئها كل ما كان يعوزه هو قدر فقط. إناء مثل هذا الذى لا يبارحهما إلا ليفرغ لا يعلم أين، ويعاد ملؤه لا يعلم كيف، ويسخن ماؤه، لا يعلم بفعل من؟!

هذا الإناء سيصبح عصا موسى. هذا الإناء سيفرق الكلبين ويمضى هو للاحتفال فى أورشليم بعيد «إستر» غداً أو بعد غد لن يضيره أنه لم يبدأ الصوم فى أورشليم.

مضى يومه يراقبهما ويفعل بهما فى خياله ما فعل موردخاى بأعداء اليهود ومثل موردخاى لن يلمس غنيمته منهما ترفعاً وكبرياء، فبدأ صومه على الفور.

ولما كانت المرأة تنقع حبات اللوز الأخضر فى ماء به زهر البرتقال ورحيق النحل، لا تتحرك شهوته للطعام وكان الرجل ينثر العود والعنبر على فحم المبخرة ولا يتحرك وجدانه للصلاة.

كانا يتحركان وكأنهما جسمان يطفوان ويهبطان داخل بللورة اقتطعت من الزمن. وكان وهو يشاهدها ينسى كم من الوقت مر وكم مرة غابت الشمس وبزغت. نسى عيد «استر» ونسى أنه نذر صوم ثلاثة أيام ولم يدر حين أفطر على فطيرة

كادت تفسد فى جرابه إن كان هذا هو الخامس عشر أم السادس عشر من آذار. لكنه لم يعد يهتم بالعيد، فقط بالقدر. ذات ليلة فاز بها. كان حلماً رؤيوياً. ألهمه الرب المنتقم. ألهمه مباشرة، بل حدثه بصوته. وصف له الباب الخلفى والدهليز المعتم القصير ومكان الأوانى والقدور وهيأ له لحظة الانتقام، لحظة أوج التحامهما، يملأ القدر ماء بارداً من الجدول ويدخل عليهما فى حركتهما البطيئة المطمئنة الدافئة ويسكب عليهما الماء البارد كما يفعل الناس بكلاب الشوارع التى لا تستحق الرجم. سيذعران وينزل عليهما الخزى والعار، وسوف تتبدى لهما عوراتهما الواحد أمام الآخر وسيكره كل منهما صاحبه، ويبغضه وستلومه ويلومها، عندها يتركهما. ولا يمس قيد أنملة من مغانم المعبد ولا حتى اللوز الأخضر الذى كان يحبه كثيراً.

جميل أن يستطيع المرء تخيل أوهام الآخرين!

هكذا أيضاً منّى الرجل نفسه. وتأكد بعد رؤاه أنه نفذ إلى عقل ضحيته وأنه فهم ووعى تماماً مقدار الخسة والضعة التى لا تستولى إلا على من لا شرع له. فراح يتمتم وهويتلمس طريق الحلم: «الشرع، الشرع، العاصم الوحيد». لما وصل الباب الذى رآه فى الحلم وجده مواربا ودخل، فى مواجهته كان الدهليز الضيق المعتم، خطا داخله خطوتين، بعدها انفرج الظلام عن بهو صغير تضيئه شموع لا تحصى، رائحته زكية ورأى القدور وبين القدور وقفت المرأة فى كتانها الأبيض، شعرها فاحم يحيط رأسها فى جدائل قصيرة بالكاد تلمس كتفيها. وجد نفسه محتوى تماماً فى نظرتها المتأملة فلم ير يدها وهى تمتد له باللوز الأخضر.

كان لطيفاً أن تنتهى القصة هنا، ولكن كيف يضمن المرء أن القارئة سوف تفعل فى الخيال فعل التبديل والإحلال البسيط المرغوب كأن تستبدل السبت بالأحد أو الجمعة ثم تتأمل نفسها بدلاً من أن تشمت فى الكاهن الوثنى؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد مصطفى بدوى

العودة إلى الإسكندرية

عُدْتُ يا بَحْرِى إِلَيْك

مُثقَلَ الرُّوحِ واهِنَ العَظْم

بَعْدَ طُولِ السِّنين

فى اغترابٍ عن الوَطَن

حالِمًا أنّنى سأَلْقَى لَدَيْك

عَبْرَ جِسْرِ العَنَاء

رَاحتِى الكُبْرَى

لَمْ أَجِدها يا بحرُ إِذْ صارعَتْنِى ذِكْرَيَاتِى

وابْتَلَتْنِى من الهمُومِ فُنُون.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مُستطيرًا شَوْقًا أعُودُ إليكِ اليوم

لاَهِنًا يا مدينتي

بَعْدَ طولِ اغتراب

ويقولون إنما العَوْدُ أحْمد

غَيْرَ أنّي وَجَدْتُنِي وَاقفًا

عَلَى رَصَيف الشَّط

قَدَمى سُمِرتْ إلى الأسفلت

وبعَيْنَيْنَ من زُجَاج

نَاظرًا نَحْوَ الأُفقِ البَعيد

مُولّيًا لكِ ظَهْرِى

بَائِسًا يا مدينتي.

أينَ ولّتْ إسكندريّتى

تلك التى أبْدعَتْها خلَجَاتُ الأجيالِ عَبْر القرون

زينتها أحلامُهم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جعلتْها أسطورةً تتلوَّى فى شِعاَبِ الخَيَاَل
أين ولّتْ؟

فى جنون مضيتُ أبْحَثُ عنها
بين أدغالٍ من الأسمنت
نَابِشًا بأظَاَفِرِى الدامِيهْ
دوُنَ جَدْوَى.
أين ولّتْ تلك الحدائق
حيث كانت تغرِّدُ الأطيارُ كلَّ يوم؟
تحيةً ووداعًا للضياء ؟
فى الحَلْقِ غُصّهْ
فى القَلْبِ لَوْعَهْ
أقولُها وأعُيدُ القوْل
اِطْمئِنىّ يا نَفْسُ لا لا تُراعِى
إسكندريةُ بَادَتْ
وحُبُّها لا يبيدُ

ARCHIVE
http://archive.beta.sakhrit.com

مُرُوجُها زَالَتْ
وذِكْرُها لا يَزُولُ

رغمَ هذا يَنْتَابِنُى هَاجسٌ مُزْعج
بأنّنى أنا أيضًا مِثْلَ ما هو حَوْلِي
مِثْلَ مدينتى
تَجَمَّدتُ أَوْصَالِي
وتحولتُ
إِلَى حَجَرٍ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

البراق عبد الهادي رضا

أدب كراهية النساء

جذور أدب الكراهية:

هنالك أدبان كتبهما الرجل عن المرأة: أدب للحب، وآخر للكراهية.

أدب الحب نعرفه، نطلع عليه في المدارس ونقرأ ما يقول النقاد عنه في الجامعات لأنه متوافر في كل مكتبة، وحضارتنا العربية الإسلامية تفتخر به كأحد إنجازاتها المهمة. وربما يكون أشهر مثال له الشعر العذري الذي رسم المرأة كآلهة معبودة كان الشاعر عابدا لها. وقد كانت المرأة حسب تقاليد هذا الأدب كائنا روحيا غامضا لا يستطيع الرجل الوصول إليه أو فهمه، بل وربما لا يرغب بمعرفته وامتلاكه. فالمرأة كانت تقول لا دائما وترفض تقرب العاشق منها، ومن رفضها لحب الرجل نشأت فكرة سموها وروحانيتها ووصفت بالسمو والتفوق على كل ما هو جسدي وأحبها الشاعر لأنها ترفض وصله بهذه الطريقة، ويبقى يحبها مادامت تقول لرغباته لا. فالمرأة بوصفها رمزاً للجمال والكمال والمطلق بقيت في خيال الشاعر العذري أقوى من لذات الوصل العابرة، مهما كانت روعتها. وهكذا بقي الحب البريء بلا نهاية ونتج عنه الإلهام والشعر والجمال.

قصص غريبة : ليلى مريضة بالعراق وقيس في الحجاز يتمنى أن يكون طبيبا. كثير يرى طيف عزة في المنام وهي تسكن في الجوار، وجميل يتجول في المساء متمنيا أن يستنشق الهواء الآتي من منطقة بعيدة تقطنها بثينة. ولا يجدر بالناقد المعاصر التعجل في انتقاد هذه المشاهد لعدم نضج شخصياتها، أو جهلهم بحقائق العلاقات الجنسية، أو معاناتهم من العقم، كما يفعل البعض في هذا الزمان. فقد كان للقصة متعتها لمن

عاشها أو شاهدها أو سمع عنها. كانت هنالك نشوة روح التصوف، والأحلام، والشعر أفكار مبدعة واستعارات سامية. ونتيجة لغياب المحبوبة المعبودة، كان الشعر العذرى قريبا من المقدس والخلق، ونتج عنه عواطف وأفكار روحية صافية لدرجة أننا - الناس العاديين الذين يعيشون فى عالم الجسد - قد لا نستطيع الآن أن نفهم مغزاها. فالقصيدة نفسها كانت صلاة للمحبوبة، محادثة معها فى غيابها، بل وقد يجد الشاعر فى ترتيل أبياتها لذة موازية للحب المحرم الذى لا يمكن ممارسته - أو حتى البوح به. المعبود والمحرم اتحدا فى الأدب العذرى بطريقة يستحيل تصديقها على من لا يعشق الشعر ويعرف الروحية.

ثم ظهر للجسد المهجور أدب آخر، نتج عن روحية الأدب العذرى الأقدم فى صورة نقيض له يعاكسه ويُذكر دائما وأبدا بطريقة وسواسية معذبة بلذات الجسد والوصال، وهذا هو ما أسميه بأدب الكراهية. فالمرأة المعبودة صارت الآن محتقرة، ورسمت كجسد بلا روح: مجرد مجموعة من الأعضاء المثيرة والغرائز والشهوات المصاحبة لها. ولكن هذا التصوير، بعكس الأدب العذرى الذى خفت صوته قوى فى عصرنا هذا وشاع أكثر من أى أدب آخر. ففى القاهرة، تقوم شركات كثيرة كل عام بطبع مئات الكتب التى تتناول مواضيع الاضطراب الجنسى والانحرافات والجرائم ورغبات النساء، وهذه الكتب التى تباع على الأرصفة بأسعار بخسة تحتوى على قصص رديئة المستوى، ركيكة فى لغتها وفى الصور التى تستخدمها. ومع ذلك، فتوزيعها يفوق أعمال الأدب الجاد بمئات المرات. وفى هذه الفترة، حين تعانى دور نشر عريقة من ضائقة مالية بسبب عدم إقبال القراء على الأعمال الأدبية، تبحث عن المزيد من الكتب الجنسية الصالحة للنشر.

وقد شاعت هذه الكتب فى مصر مؤخرا لعدة أسباب منها: القلق بخصوص الأدوار الاجتماعية المتاحة للجنسين. فالرجل الشرقى الذى فقد الكثير من عظمته بعد أن ضعفت موارده الاقتصادية، وتراجعت بلاده حضاريا واجتماعيا واقتصاديا حتى اضطر إلى الهجرة بحثا عن رغيف الخبز، صار يحتاج للتأكد من أنه لا يزال رب الخرونق والسرير فى منزله، وهذا القلق الموجود عميقا فى الروح من خسارة آخر ما يملك هى العاطفة التى ينجح أدب الكراهية فى استدعائها والتعبير عنها. وجل هذه النصوص تساهم فى حل هذه الأزمة النفسية، عن طريق خلق الإحساس اللذيذ فى نفس القارئ بأنه أفضل من النصف الآخر، مقدمة له لذة السيطرة والقوة. فهى تحتوى مثلا على صور لفتيات جميلات بأثواب السباحة والرقص، مما يجعل من المرأة مشهدا شهيا يمكن للرجل اقتناؤه. وإن كانت صورة الفتاة الجميلة شبه العارية هنا تختلف كثيرا عن صورة المرأة التى نراها فى الأدب العذرى، حيث كانت القصيدة الرائعة نفسها البديل الموضوعى لغيابها، فالمرأة مع ذلك تبقى فى حالة غياب مستمر من الأدب الجديد، خارج الإطار الذى يسعى للإحاطة بها. فجل هذه النصوص يكتبها رجال لقراء رجال عن المرأة، وفى كل كتاب من النوع الجديد هنالك صورة سيئة للمرأة، وجبة دسمة حافلة بالكراهية والشهوة يتبادلها الرجال.

ولقد آن الأوان لتحليل ما يقوله بعض هؤلاء الكتاب عن المرأة ومعرفة أهدافه الحقيقية الخفية: فلكل قصة

هدف يختلف عما يبدو أنها تعبر عنه بأحداثها. عموما تكتب ذم المرأة، والكلمات التى تصورها فى صورة ملكية. هذه الكتب تشكل أدب كراهية، ولو كان ضحيتها أى أسرة أو طبقة أو مجموعة أخرى من سكان مصر، لقامت الدنيا وما قعدت. فهذه القصص تعرض لقرائها فلسفة خاصة بالأدوار الجنسية الاجتماعية: مقدمة لكل من الجنسين صفات خاصة يجب أن يتميز أفراده بها، مؤكدة بهذه الطريقة الفروق التى تميز الجنسين فى المجتمعات الشرقية. أما هذه الصفات الجنسية فهى تقليدية للغاية، لأن الفكر الذى تنبثق منه يهدف لطمأنة الرجل الشرقى على ملكيته، وهى لذلك ترسم صورة مشوهة تنحط بالرجال والنساء على حد سواء. سأحاول تحليل الصور الموجودة للمرأة فى بعض هذه الكتب حتى تصير أبعاد الفكر الذى تدعو له واضحة للعيان، ثم سأنتقل إلى أضرار هذه الكتابة على نفسية القراء من الجنسين، وعلى المجتمع كله.

صور المرأة فى أدب الكراهية:

يتحدث أدب الكراهية عادة عن نساء قليلات خاطئات يستخدم للتعميم على الجنس النسائى كله. فكلمة «المرأة» فى اللغة العربية من الكلمات الغامضة التى تقضى أكثر من غرض، وهى حينا اسم جنس يشمل النساء بوصفهن جماعة مميزة، ولكنها كذلك اسم يشير لفرد ينتمى لتلك الجماعة. وتداخل هذين المعنيين يسمح للكاتب بتقديم صفة فردية على أساس أنها تميز الجنس كله.

المنطق هنا ينحرف عن سواء السبيل: فهل يجرؤ أحد على القول بأن كون أحد الرجال إرهابيا يقتل الأطفال وييتم النساء يعنى أن كل رجل يمكن له التصرف بهذه الطريقة؟ بالطبع لا! وهذا الخطأ الأساسى لن تفلت كتب كراهية المرأة منه أبدا. فهى ستبقى تجلب وتخلق صورة أسوأ بعد صورة سيئة، وجلها لمن تدعى أنهن من المومسات، ساعية لإثبات أن المرأة باعتبارها جنساً هكذا دائما وأبدا. فى نهاية المطاف، ستسعى هذه الأيديولوجية لتبرير تحكم الرجل بالمرأة على أساس أنها غير قادرة على تسيير أمورها بنفسها، وأنها ستدمر المجتمع كلية لو تسلطت وزاد شأنها.

يرسم الرجل المرأة فى أدب الكراهية فى صورة جنس ضعيف بائس، أقل شأنا من الرجل، أكثر عاطفية وقابلية للشر، بحيث يمكن الادعاء بأن أسوأ الرجال فى العالم يظل أفضل من أعظم النساء. أحد الكتاب مثلا يسمى أحد كتبه: غرائز الأنثى: الحب والكراهية والغيرة والخيانة والمكر والخداع والإغراء والحقد والحسد والغرور والتعصب والاندفاع وراء العواطف والقتل، والعنوان يدل بوضوح على أن الكتاب سيركز على صفات سلبية يسميها الكاتب غرائز للتأكيد على أنها مميزات الجنس الآخر الطبيعية وهو ما يحدث بالفعل. ولكن الكاتب بعد أن ذكر كل ما قدمته له قريحته من رذائل الجنس الآخر يتساءل «رغم كل هذه النواقص فى المرأة وتفوق الرجل كجنس عليها إلا أن هناك ما يحير العلماء، وهو لماذا لا يستطيع الرجل الاستغناء عن المرأة؟»

وهذا السؤال قد يدل على إدراك الكاتب لسقم منطقه، ولكنه يذكر سببا واحدا وهو الحب الذى يصير كذلك تعبيرا عن الكراهية هنا. فالكاتب يعرف الرجل بالعامل الإيجابى، والمرأة بالشخصية السلبية، فى

العلاقة: «الحب بالمعنى الصحيح أن يجد الإنسان استجابة لعواطفه وحواسه - ففي النفس موجات كهربائية موجبة إذا وجدت موجات سالبة انجذبت إليها - وكلما كانت شدة الجذب اشتدت قوة الحب». وهذا استنتاج منطقي، وتعريف طبيعي للحب إذا رأى الإنسان المرأة على أنها الجنس الأقل شأناً منذ البداية. وواقع الأمر هو أن المرأة والرجل يتقلبان بين السلبية والإيجابية في العلاقة، بحيث يشد طرف ويبتعد الآخر، ثم تنقلب الأدوار. فقط حين يتغير هذا الوضع تصير العلاقة من ذلك النوع الشائع حيث يتحكم أحد الطرفين، الرجل عادة، بالآخر.

والكاتب يخشى إمكانية تحكم المرأة بزوجها ولذلك نراه يقضي الكثير من الوقت في تحذير الرجل مما سيحدث لو وقع ضحية لسيطرة زوجته. فلو تحكمت المرأة بالزوج كما حدث لبسمارك، فالمجتمع كله سيتحول نحو الدكتاتورية. وهكذا نصل لنقطة أنه يجدر بالزوج التحكم بالزوجة كلية، بحيث تسمع وتطيع بلا تفكير أو مناقشة - وهذا من أجل الديمقراطية. وعلى كل حال، لابد له من القسوة معها وضربها أحيانا «لأن الرجل بلا أنياب عند المرأة كجندي بلا سلاح في ساحات الحروب». القضية إذاً معركة تهدف لتأكيد سيطرة الرجل على المرأة لأن غرائزها ستدفعها للشر والأذى، ولابد من التحكم فيها بشكل ما.

يدعي كتاب الكراهية أن سيطرة الرجل على المرأة هو النظام الطبيعي، وأن نجاح المرأة في التحكم بالرجل سيقلب كل الموازين ويضعف نظام العدالة الاجتماعي ويؤدي بالدولة إلى السقوط والانحلال والانهيار. يقول د. سامي محمود في «السلطة والجنس» إن ضعف المرأة في الشرق يدفعها لإغواء الرجال الأقوياء حتى تصل للسلطة التي يملكونها وتتحكم بها وبهم:

«يقولون إن المرأة بموقفها المتطلع إلى القوة إنما تستجيب لرد فعل الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية التي فرضها عليها الرجل صاحب السلطة والتي جعلتها تعتقد أنها كائن ضعيف ناقص محكوم عليه أن يظل على الدوام قاصرا. لكن مهما كان دافع المرأة أو تطلعها إلى القوة التي يملكها رجل السلطة، فهي تدرك أنها - بأنوثتها وبما تمتلكه من جاذبية جنسية - تستطيع أن تتخلص مما خصتها به طبيعتها من ضعف نفسي أو جسدي».

حسب هذه النظرية، وضع المرأة وكونها الجنس الأضعف يجعلها أكثر اعتمادا على الفتنة والخداع باعتبارها وسائل للوصول إلى السلطة. ولكن هنالك إمكانيات أخرى للعلاقة بين الفتاة الجميلة والرجل القوي. فبسبب قوته ورغبته في التحكم، قد يكون هذا الرجل هو الذي أغوى الفتاة وسعى للسيطرة عليها بادئ ذي بدء، فهي على كل حال الأضعف، وبإمكان الرجل صاحب السلطة تقريبها منه، أو إبعادها عنه، أي أن الأمر في يده، وهو قد يضغط عليها للارتباط به، أو يعتدي عليها ويتركها. ولكن د. سامي محمود لا يرى هذه الإمكانية، ويظل يعتقد أن المرأة هي المذنبة، وأن الرجل هو ضحية لخداعها.

وقد يكون خير مثال على اتهام أدب الكراهية للمرأة بإفساد المجتمع وتبرئة للرجل هو «وراء كل باب: الانفجار الجنسي في مصر» للأستاذ ياسر أيوب. وقد

بذل الكاتب بالفعل جهدا كبيرا فى إنجاز هذا الكتاب الذى يتابع تاريخ الجريمة الجنسية منذ أيام الفراعنة حتى عصرنا الحديث. وهنا نرى المشكلة الأولى والأصعب التى يواجهها، وهى أنه يعتبر الجنس جريمة حتى إن وافق كلا الطرفين عليه، ولم يكن أى منهما مرتبطا بطرف ثالث. وقد كان بالكاتب أن يتذكر التعريف الحالى للجريمة الجنسية قد ساهم كثيرا فى ازدياد أعداد المذنبات: ففى عصور سابقة لم يكن البغاء مثلا جريمة، وإن اعتبر عادة لا أخلاقيا، بينما صار الآن غير قانونى يحط من شأن الفتاة التى تمارسه ويضعها فى السجن وهكذا، وبدلا من اتهام الكاتب لفتيات العجمى والراقصات وممثلات التلفاز والسينما وطالبات الجامعة الأمريكية بالتواطؤ مع الجريمة الجنسية والحض عليها، كان يجدر بالكاتب ملاحظة العلاقة المهمة بين تعريف الجريمة وازدياد أعداد المذنبات.

وإذا كان الأستاذ ياسر أيوب قد رأى الجنس جريمة، فهو على الأقل لم يسع لفضح الخاطئات من النساء وكشف أسرارهن وخصوصياتهن فى كتابه، كما يفعل غيره من الكتاب. يقول عماد ناصف بصراحة أن هدفه من كتابة «الملف الأحمر» هو «أن نكشف الحقيقة ونعرى المفسدين أيا كان الثمن». ومن الغريب أن كاتبا يدعو للحشمة يستخدم كلمة تعرية لوصف ما يسعى له، ولكن هتك الحجاب وكشف أسرار حياة الأفراد الخاصة هو ما يحدث فى أدب الكراهية حاليا. وهكذا يفتخر كاتب آخر بأنه قد نجح فى دفع بعض الأزواج لتطليق زوجاتهم، إذ تقول له إحدى الفتيات اللواتى كتب قصصهن: «قل لى كيف عرفت حكايتى؟ هل عرفت أن زوجى طلقنى بعد أن قرأ ما كتبت؟» ثم يستطرد قائلا: وفى كل مرة كنت أعجز عن إنكار معرفتى بالمرأة وبقصتها، وفى كل مرة كنت أعجز عن تفسير أن ما يحدث لامرأة قد يحدث لكل النساء. فلا امرأة تسمع ولا امرأة تريد أن تفهم وهى فى حالة غضب» بالطبع، ستغضب أى امرأة لو عرفت أن أحدهم يتناول بالسرد خصوصياتها، ولها الحق فى ذلك.

هذا التصوير السلبى للمرأة، والربط بين جسدها والسرية والجريمة، يؤدى إلى أن تحل بعض كتب الكراهية تعذيب النساء، والاعتداء عليهن. فى كتاب مثل اشهر قضايا الاغتصاب، هنالك رسم للاعتداء يتبنى وجهة نظر المعتدى ويعبر عن استثارته أثناء قيامه بالشر الذى يفعله. يستخدم الكاتب محمد رجب استعارات منوعة للتعبير عن علاقة المغتصب بضحيته، وهو يؤمن بأن هذه الاستعارات تدل على العلاقات الطبيعية بين الجنسين. الصورة الأكثر شيوعا هى أن المرأة طريدة يسعى الصياد الرجل لاصطيادها. هنالك مجاز يُشبه المرأة المُعتدى عليها بمائدة عامرة «تلقفتها الذئاب ونهشوا لحمها حتى سالت منه الدماء» هى كذلك أرض ثرية يسعى الرجل لاحتلالها بلا حق والنيل منها. ورسم العلاقة الجنسية بهذه الطريقة إذلال للجنسين، لأن الرجل العادى ليس ذئبا، ولا تلتذ المرأة دائما بأن يعاملها الرجل وكأنه صياد هى طريدته. كاتب آخر، ياسر حسين، كذلك يقترب من تعليل اغتصاب بعض الشباب الخليجى الطائش لواحدة من الخادمات الأجنبيات. فهو، إذ يسعى للرد على ادعاء أن بعض الشبان اعتدوا على فتاة من بنات البلد، يستطرد قائلا، «هل اغتصبوا ابنة صاحب البيت الشريفة العفيفة أم مجرد خادمة فلبينية عابثة مستهترة وليس لها دية؟» وهنا يبدو أن الكاتب لا

يرفض فكرة الاغتصاب فى حد ذاتها، بل يشكو فقط من الاعتداء على بنات البلد. أما الاعتداء على النسوة الأجنبيات، فهذه ليست مشكلة بل عقوبة لأنهن بلا دية، أو هذا ما يبدو أن الكاتب يقوله هنا.

هذه إذاً بعض الصور الشائعة عن المرأة فى أدب الكراهية. والصور كلها فى النهاية تسعى لتبرير الاعتداء الجنسى على النساء فهن اقل شأنا، ويستغللن أنوثتهن للتأثير على كبار القوم، وهن يستأهلن العقاب لأن غرائزهن من البداية تدفعهن للشر وإلحاق الضرر بالرجال وخصوصا المتنفذين منهم، مما يؤدى فى النهاية لدمار الأسرة والدولة والعمران والحضارة. بل إن أدب الكراهية يدعو لفضح خصوصيات من يعتبرهن الخاطئات من النساء. وقد يكون من الضرورى أن نؤكد أن هذه الكتابات ليست من الإسلام فى شىء، لأن الحضارة الإسلامية مبنية على فكرة: «إذا بليتم فاستتروا»، أى أن ما تفعله هذه الكتب إنما هو ضد روح الستر والرحمة التى يرسمها لنا الدين الحنيف.

تأثير كتب الكراهية على المجتمع المصرى :

قد يعتقد البعض أن للكتب التى تثير جنسيا فوائدها للفرد والمجتمع. فهذه النصوص ستكسر سور الصمت المحيط بموضوع الجنس، وتصوره على أنه لذة حياتية، وليس فعلاً ملوثًا محرمًا. وقد يكون لبعضها فائدة تعليمية للشاب الذى يحتاج لهذه المعرفة ولا يجدها فى أى مكان آخر. ولكن جل هذه الكتب كما رأينا لا تدعو أبدا للتفريج عن الكبت، أو للحرية الجنسية، أو لأى مستوى من المساواة بين الجنسين بل إن العكس هو الصحيح، فهى تعبر عن فلسفة الكبت والبغض وترسم المرأة فى صورة جسد محرم بلا روح وعلى أنها سبب تفوق الشر فى العالم. ولذلك لا تصيب هذه الأفكار أهدافها إذا كانت تسعى للتعليم أو لتحرير الناس. فى كتابه «الإباحية والإجهاض» يشتكى عبدالله كمال من كثرة الكتابات الجنسية فى مصر إذ يقول: «هذه الكلمات الضخمة أثارتنى أنا أيضا فقلبت فى الأوراق وبحثت عن خطة الإباحية وسيناريو الفجور، وقرأت دفاتر الجنس وأبحاث منع الحمل» ثم يكتشف الكاتب فى نهاية المطاف أن الدافع لكتابة الكثير من هذه الأعمال إنما هو التأكيد على تقاليد أكل عليها الدهر وشرب، أى أن هذا الحوار عن الجنس أساسا رجعى فى اتجاهاته وما يهدف إليه. أما أضرار أدب الكراهية، فهى نفسية، لأنها تؤذى الأفراد وتشوه آرائهم عن الحب والعلاقات بين الجنسين، وهى اجتماعية، لأن حض نصف المجتمع على كراهية النصف الآخر يضعف المجتمع كله.

ومن أضرار هذه الكتب ما فعلته هذه الأفكار التى تدعو لها وتعكسها على العلاقة بين الجنسين. فهى قد ساهمت فى خلق حواجز نفسية أضعفت إمكانية علاقة حميمة صحية بينهما. ومن المؤكد أن جل من سيطلعون على هذه الكتب من المراهقين سيؤمنون بها ويبنون علاقاتهم العاطفية على أساس أفكارها مما يعنى أن العلاقة بين الجنسين ستكون مبنية على العنف والاعتداء والرغبة فى السيطرة، لا الحب أو الرغبة فى إسعاد النفس والآخر. وقد لاحظ د. جمال شفيق فى بحثه عن المرأة العربية والجنس أن نسبة ٤٧٪ من فتيات المدن و ٢٩٪ من بنات الريف صرن يعتبرن الجنس عملا منافيا

للأخـــلاق، وأن ٣٠٪ من بنات المدينة و١٦٪ من بنات الريف يفضلن الحياة بلا جنس، و ٢٤٪ من فتيات المدن، و١٤٪ من فتيات الريف كلما فكرن فى الجنس أصابهن الخوف والخجل والاكتئاب والقلق، وأن ٣٣٪ من بنات المدينة و ١٥٪ من بنات الريف يرين ليلة الزفـاف ليلة عذاب ورعب وكراهية. أما د. أحمد عكاشة، فقد لاحظ فى بحثـه عن ذات الموضـوع أن «الفـتـاة المصرية تميل بشدة إلى تجنيس ما هو غير جنسي، تسقط الجنس على أى شىء حـتى لو لم تحـتمل الأشـيـاء هذا الإسـقـاط الجنسى». وفى كلا البحثين، تكون النتيجة الواضحة هى أن المرأة الشرقية صارت ترى الجنس شيئًا تخافه وتقلق منه، لا لذة بل عذاب. أما الرجل. فـهو من ناحية أخرى يرى فى لحظة ممارسـة الجنس مع المرأة التـفـوق والانتصار، وكأنه قد هزمها بدلا من إسعادها، أو كأن الحب تعذيب وقمع. بل إن ممارسة الجنس صارت نوعا من العقوبة، كما يلاحظ الدكتور ع.ع، ولكن ليس بسبب التراث المملوكى كما يعتقد، بل لأن الكثير من الكتب الشائعة فى المجتمع تروج لهذا المفهوم الخاطئ للجنس. وإن كنا لا ندعى أن أدب الكراهيـــة يصنع النفس الوسواسة المريضة التى تتعامل مع الجنس الآخر بالقهر والتسلط، فمن المؤكد أنه يساهم فى إرساء دعائم القيم الشائعة التى تخلق المرض فى النفوس.

باسـتـثناء أضرار مـثل التدخل فى حـياة الناس والتأثير على شخصياتهم ونفسياتهم بطريقة سلبية، تقدم هذه الكتب أفكارا رجـعـيـة عن الواقع فى هذه اللحظة، وكيفية تصحيحه فى الأعوام القادمة. وسواء شئنا أم أبينا، تبقى حـقيقة أن مـا يجمع كل الدول المتحـضـرة، سواء فى أوروبا أو أمريكا أو فى شرق آسيا، هو سماح قوانينها للمرأة بحريتها الكاملة بل ومطالبتها باتخاذ القرارات التى تخص حياتها الشخصية، وفى إعطاء الفرد القدرة على اتخاذ القرار وتحمل نتائج بذور الحرية الديمقراطية التى تتمتع بها الكثير من الشعوب الأوروبية وسكان الولايات المتحدة. أما النظام الأسرى التقليدى الذى تدعـو له كـتب الكراهيـة، حـيث يـتحكم الزوج فى الزوجة تحكما تاما، فقد يكون سبب شيوع الدكتاتورية السياسية لأنه لا توجد سوى خطوة بسيطة من الاستبداد الأسرى إلى الطغيان السياسي. فإذا كانت «السمة البارزة الآن للأسرة العربية هى سمة التسلطية»، فسيوازى ذلك نظام اجتماعى تسلطى يقهر حقوق المواطنين. ولذلك لابد من التخلص من الأيديولوجية الشريرة لأدب الكراهية إذا أردنا لمجتمعاتنا التحرر والوصول للتقدم العلمى والإنسانى.

أما هذا التحرر، فلن يكون عن طريق تدخل الرقابة ومصادرة هذه الكتب. فالممنوع مرغوب، وسيستفحل شر كتب الكراهية لو مُنعت. الحل الصحيح هو مناقشة هذه الأفكار وتوضيح أضرار الفكر الذى تقدمه. لابد أن نؤكد أن هذه الكتب لا تقدم للقارئ طرقا صحية للمزيد من اللذة والفائدة، بل تؤدى لحرمان قرائها منهما، وأنها لن تدفع أو تدعو لحرية الكلمة، بل نحو الدكتاتورية الحمراء التى نراها فى العديد من المجتمعات الشرقية. ولابد إذاً من التحدث عن الحرية والعدالة، واحترام حقوق الأفراد وخصوصياتهم بغض النظر عن الجنس. فعن طريق الفكر الحر الذى لا يخاف الحب والاختلاف، وينتقد بصراحة من يدعون للكراهية والتسلط والاعتداء، يمكن الأمل بمستقبل أفضل لكل الأفراد فى بلادنا.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

«زينة الحياة»

عالم يتشكل بين الذاكرة والنسيان

شاكر عبد الحميد

تزخر مجموعة «زينة الحياة» لأهداف سويف بالعديد من المحاور والاحتمالات الخاصة التى يمكن للنقد أن يتكئ عليها فى سعيه الخاص لاستكشاف أبعاد هذه المجموعة واكتشاف الدلالات العديدة والهامة والموحية لها، ويمكننا هنا أن نقول مبكرًا أن هذه المجموعة يمكن أن تقرأ من خلال محاور عديدة مثل:

١ـ دلالة فعل النظر ومايرتبط به من مراقبة وإحاطة إدراكية ومن رؤية أو تحديق وارتباط ذلك بمفهوم الرحلة سواء تمت هذه الرحلة عبر المكان أو عبر الذات أو من خلال الذات عبر المكان.

٢ـ ارتباط النظر أو الرؤية الخارجية برؤية داخلية وبتهويمات وذاكرة ونسيان وأحلام وتصورات، فالرؤية لها مستويات عديدة هنا مثل:

أ) الإدراك البصرى المباشر المتعلق بحركة العين السريعة البطيئة ـ الدائرية ـ المركز، المهمومة.. إلخ.

ب) الإدراك الداخلى بعين الخيال أو بعين الذاكرة أو ارتباط ذلك بالتأمل.

ج) حالات اضطراب الإدراك كما فى رؤية السراب أو غيره من أخطاء الإدراك.

د) الرؤية الشخصية بمعنى وجهة شخص وارتباط ذلك بمفهوم الجسد والتحولات.. إلخ.

هـ) ارتباط الرؤية برموز معينه كالمرآة مثلاً.

و) ارتباط الرؤية بالتفكير البصرى أو فهم العالم من خلال لغة الشكل

٣ـ أهمية التعبير من خلال اللون والظل والنور وغير ذلك من الخصائص التشكيلية وارتباط ذلك بالتفكير

البصرى الخاص الحاضر فى المجموعة على نحو ملحوظ.

٤ـ الحضور الخاص لمكونات طبيعية كالرمل والموج والصحراء وارتباط ذلك بالتحولات الخاصة التى تخضع لها الشخصيات أو تطرأ على وعيها.

٥ـ الاهتمام الخاص بالحركة فى المكان وتصوير شكل الخطوات وطريقتها ومسارها وارتباط ذلك بالحالات النفسية الخاصة للشخصيات.

٦ـ صورة الذات وصورة الآخر وخاصة صورة المرأة عن الرجل وصورة الرجل عن المرأة وصورة الشرق فى عيون الغرب وصورة الغرب فى عيون الشرق وارتباط ذلك بسلوك الشخصيات.

٧ـ المفهوم الخاص للجسد ولتحولات الجسد ولأهمية الجسد.

٨ـ دور التاريخ والتراث وحضور الماضى فى الحاضر وأهمية ذلك فى الموالد والاحتفالات والعلاقات الإنسانية وتأثيرذلك على مسار الشخصيات.

٩ـ يرتبط بالنقطة السابقة هذا الحضور الخاص لنوستالجيا خاصة وحنين خاص للماضى وللوطن وللذكريات المنقضية والأحلام العابرة والعلاقات القديمة.

١٠ـ دور السلوك الجنسى فى أشكاله السوية وغير السوية وتأثيره وتأثره بالمعتقدات والأفكار والتصورات الصحيحة والخاطئة.

١١ـ الطفولة والأبناء وعلاقة الآباء بالأبناء وصورة الأم وحضور هذه الصور بشكل متوافر فى قصص المجموعة.

١٢ـ الهامشية والمركزية ودورهما فى التفاعلات الخاصة بين الشخصيات وفى الرؤية العامة للعالم لدى هذه الشخصيات.

١٣ـ الحضور الخاص للرموز كالمرايا والخيول وغيرها، ودور هذه الرموز فى هذه الأعمال.

سنركز فى دراستنا هذه على بعض المحاور ونترك غيرها لدراسات أخرى لنا أو لآخرين:

١ـ دلالة النظر:

العين أداة ورمز للرؤية العقلية، وهى أيضاً رمز للشمس والمقر والمقدس والداخلى وترتبط العين بالضوء والإشراق والحَدْس. وهى رمز يرتبط بالمعرفة والعقل والخيال والذاكرة والحماية والثبات ومحدودات المرئى أيضاً.

حركة العين هى أحد الأفعال البارزة فى هذه المجموعة، حركة العين حركة تتحرك من الكل إلى الجزء، من الإحاطة إلى التفصيل، وهى حركة دائمة، لكنها حركة انتقائية تختار من المشاهد كل ماله دلالة فقط، ومن الأحداث كل ما له مغزى فقط.

«أقف على نافذتى أرقب الطريق: ـ «رمال بيضاء تتحرك بطيئاً على الطريق الأبيض، كنت أتبع بنظرى نسقاً منتظماً فى حركتها». ـ «كنت أمد بصرى إلى البحر وأدرك اليوم أننى كنت أحاول أن أتبين الروابط بين الأشياء». ـ «من موقفى هنا لاارى سوى البياض الجاف الصلب، الوهج الأبيض، الجدار الأبيض والطريق الأبيض يضيق فى البعيد». ـ «أتطلع وأراقب وأنتظر لوسى». «راقبته وهو يختفى. لم يكن بالضبط يختفى، بل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يخفت، يرتد بعيداً». كنت أرى مايحدث، أرى السدود تتشكل أمامى. خصالى الأجنبية التى كانت تسخره فى البداية أصبحت تثير ضيقه: عجزى عن تذكر الأسماء، عن متابعة تفاصيل السياسة، وصراعى مع لغته، وحاجتى إلى الوقاية من الشمس والبعوض والسلاطة الخضراء وماء الشرب. ـ «لم أعد أرى فيك حبيبى الآن».
ـ لذلك رويت له حكاية أول سراب رأيته على الطريق الطويل المتجه من إلى «مايدو غورى». رأيت السراب ثانية على الطريق الصحراوى إلى الإسكندرية فى أول صيف لى هنا».

القصة مروية من خلال الاستعادة والتذكر والتفاعل بين زمن القصة وزمن الحكاية، إذا استخدمنا مصطلحات تودوروف. القصة تحدث خلال ساعات الإدراك والتذكر بين الرمل والماء والحكاية تمتد لحوالى ١٢ سنة، أطراف الحكاية وعناصرها الفاعلة هى:

الراوية:

١ـ هذه المرأة الأوروبية المتزوجة من رجل مصرى والتى تستعيد ذكرياتها معه وتفاصيل علاقاتها فى أثناء جولتها على البحر.

٢ـ هذا الزوج المحب أولاً، والمتباعد المتبارد بعد ذلك بخصائصه الشرقية وصفاته الجسدية والسيكولوجية.

٣ـ هذه الابنة الصغيرة باسمها الأجنبى ووجودها الخاص بالنسبة للأم هى «زينة الحياة» وهى كافية فى قلب المشهد الخاص التى تتشكل منه عناصر هذه القصة أو تتطور.

٤ـ شخصيات أخرى ثانوية كالخادم وبحركتها وخطواتها الخاصة فى المشى.

٥ـ العناصر الفاعلة فى المشهد الذى يتم تكوينه من خلال الاستعادة والتذكر هى الرمال والماء والصحراء والسراب والمرآة.

حركة الذاكرة هنا شبيهة بحركة موج البحر الذى يتحرك بين جزر ومَد دائمين لايهدآن.

٦ـ يستعان فى تكوين الخصائص الدلالية والرؤية للمشهد بحس تكوينى خاص وبإحساسات خاصة بالحركة والملمس والروائح والطعوم والأصوات وكذلك الظل والنور.

رمل وموج، صحراء وبحر، وهج ورماد، واستعادة لكل ذلك على هيئة دورات متداخلة دائمة كدوامات المياه أو دورات الحياة. فى السنوات الأولى من العلاقة كانت أمواج البحر «تتدفق وحروفها البيضاء المزبدة تنساب وتقضم الرمل برفق ثم تنحسر مخلفة أهلة واسعة من الرمال المبتلة أعمق لونًا، وقد انقلب اصفرارها إلى البنى الفاتح، أما فى السنوات الأخيرة من العلاقة وبعد انقضائها «والآن إنى أسير صوب البحر، نحو حافة هذه القارة التى أعيش فيها، التى كدت أموت فيها، وحيث أنتظر أن تكبر ابنتى وتبتعد عنى تدريجيًا أرى أشياء مختلفة عما رأيت فى ذلك الصيف منذ ست سنوات. الرمال تبتلع فقاعات الزبد لتغرق عميقًا، عميقًا وتلحق بالبحر فى جوف الأرض حيث لانراها، ومع كل نوبة جزر للمياه الخضراء، يتخلى الرمل عن بعض منه لصالح البحر. ومع كل دفقة ماء، يلقى البحر برمل آخر يستحوذ عليه الشاطئ من جديد».

الرؤية الخاصة للعالم هى رؤية مائية إذا استخدمنا مصطلحات باشلار، رؤية تجمع بين التدفق والتجمد

وهى علاقة خاصة بين البحر والجفاف والشاطئ والرمال والماء والصحراء.

أمواج كانت تتدفق بيضاء فى الماضى بزبدها ورقتها فى خفيّة حركتها ثم تنحسر مخلفة أهلة من الرمال الواسعة المبتلة الأعمق لوناً. أمّا الآن فهى تأتى على هيئة فقاعات تبتلعها الرمال، تلك التى تغرق عميقاً وتلحق بالبحر فى أعماق الأرض، هنا أيضاً تركيز على حركة الجزر بمياهها الخضراء الداكنة والحركة الدائمة بين البحر والرمل والتى يتخلى خلالها جانب منها - الرمل - عن بعض منه لصالح البحر وفى جانب آخر منه أو حركة أخرى، يترك البحر بعض رماله على الشاطئ القريب.

الحركة الفاعلة فى بداية القصة هى حركة خاصة بالماء فى اتجاه الرمل، بينما الحركة الفاعلة فى نهاية القصة حركة من الرمل فى اتجاه البحر، الماء مهيمن فى الحركة الأولى، بينما الرمل مهيمن فى الحركة الثانية، الماء يسيطر فى حركة المدّ والوهج وتألق العلاقة، بينما الرمل هو السائد فى حالة الجزر والخفوت وشحوب العلاقة. يرتبط الماء رمزيًا بكل احتمالات الوجود، فهو ينبوع وقبر، ذو سطح وعمق، معرفة ومجاهل، يقين ولايقين، يرتبط الماء بالأنوثة والولادة والمبدأ الأنثوى والخصوبة والتجدد، يرتبط الماء كذلك بالحياة والموت، بالبناء والهدم. ماء البحر غير ماء النهر. كل الأنهار تصب فى البحر والبحر ليس بملآن. البحر رمز للحياة للوجود المادى وللحركة اللانهائية ومصدر لكل احتمالات الوجود. رمز للعبور من حالة إلى حالة، ورمز للتحولات أيضًا.

الرمل رمز يرتبط بالصحراء والفراغ والخلاء، ويرتبط بعدم الاستقرار ويرتبط بالمؤقت من العلاقات التى تذروها الرياح.

فى قلب هذا الصراع الدرامى الخاص بين المدّ والجزر وبين الماء والرمال وبين البحر والصحراء تحضر نوستالجيا خاصة، حنين خاص لزمن مضى ولن يعود «نعم يضنينى الحنين، ولكن ليس الحنين إلى الوطن وحده، أحن لزمن، زمن مضى ولن أعيشه من جديد، أبدا أشتاق لعاشق كان لى، ولن يكون لى من جديد.. أبدًا».

هناك نوع ما من انكسار القلب وضياع الأحلام فى هذا العالم، لكن فى قلب هذا الانكسار، وفى عمق هذا الضياع والحنين تضىء أيقونه خاصة فريدة هى هذه الطفلة الجميلة لوسى زينة الحياة.

٢- زينة الحياة:

الأطفال حاضرون فى هذه المجموعة على نحو كثيف وهو غالبا مايكون حضورًا خاصا مرتبطًا بالفراق والطلاق والبين والنأى والموت والخذلان

فى زينة الحياة «القصة الأولى» يحدث فراق بين الأم الغربية والأب الشرقى وتبقى الطفلة «لوسى» دلالة على هذا الالتقاء الخاص والافتراق الخاص بين رجل وامرأة، بين شرق وغرب، بين ماض وحاضر، هناك وصف فى زينة الحياة لعمليات الحمل وحركة الجنين فى بطن الأم والعلاقة الحميمة التى تنشأ قبل الولادة بين الأم وجنينها ثم وصف لتصاعد هذه العلاقة ونموها بعد ذلك ووصف لمشهد خاص لامرأة باكستانية نائمة على أريكة من الجلد الأسود وطفلها ملتصق بجسدها. إحدى قدميه محشورة بين ركبتيها وأنفها مدسوس فى شعره. «كان أثمن

ماتملكه فى الدنيا معها على الأريكة كاملاً غير منقوص. ولذا استسلمت إلى نوم عميق. هذه الصورة خزنتها له فى ذاكرتى» وهى تكثر من التطلع والنظر والمراقبة للابنة لوسى وهى تتحرك وتلعب وتنمو وتضحك وتنام وتأكل.. وتغتسل وهناك وصف خاص للون بشرتها السمراء نوعا ماخلف الأذنين.. ولوسى هى بالنسبة لها كنزها وفخرها «هى اكتشافها ولقيتها وهى أيضاً قصيدتها ومأساتها».

فى قصة «ميلودى» وصف خاص للون الأبيض والشعر الأصفر والعيون الزرقاء للطفلة ميلودى التى رآتها الراوية مع أمها إنجى التركية ثم تصوير لحالة موت إنجى المأساوى فى حادث سيارة، ثم تصوير والدها لكل ما يتعلق بهذا الموت حتى جسدها فى المشرحة فى فيلم فيديو، وعرض هذا الفيلم على الأم مع شريط آخر يصورها فى أيامها المرحة السابقة. التصوير هنا له دلالة الرغبة الخاصة فى الاحتفاظ بالأثر المتبقى من المؤثر من الموتى الأعزاء فى محاولة أخرى لتخليدهم وإبقائهم أحياء، ولو على سبيل الرؤية الوهمية والشبحية، مادامت الرؤية الإدراكية الحقيقية الواقعية غير ممكنة الآن بسبب الموت. كما أن الأمر قد يشى برغبة خاصة من الأب فى أن يشعر الأم بالذنب حتى تأتى له بابنة جديدة بديلة. فقدان الأبناء والإمكانية الدائمة لفقدانهم احتمالية قائمة على نحو متكرر فى قصص هذه المجموعة.

فى «شى ميلو» ليست هناك طفلة، لكن هناك الطفلة التى كانت هناك فى الماضى، والتى أصبحت الآن ابنة كبيرة تجاوزها قطار الزواج، ووصف للأب اليونانى وابنته فى وحدتهما وعزلتهما ووحشتهما الشديدة وكآبتهما اللا نهائية وحنينهما الدائم إلى الماضى وأيام زمان الجميلة. كما أن «فرح» الشخصية الأخرى فى القصة مطلقة لديها ولد وهو كل حياتها، ميلو بلا ولد ولا زوج وهناك والد عاجز عن حمايتها يحدق دوماً فى صور مهتزة متكررة فى تليفزيون باهت الألوان.

فى قصة «تحت التمرين» هناك صبى ضئيل الجسم يحملق فى صورة خاصة لامرأة فى وضع إغراء تعلن عن شىء ما. طفل ضائع فى الليل والفقر واللا كيان. عم عبده وآمنة الخادم السابقان فى قصة (عودة) كانا يعانيان الاختناق من عم وجود أطفال لديهما، وهناك الحاجة الدائمة للأبناء وطقوس فك العقم وفك العمل وما يرتبط بذلك من معتقدات وأفكار.

فى قصة «مارس» هناك الاحتياج الخاص لرؤية الابنة وهذا الحزن وهذه الوحشة نتيجة فراقها بسبب وجود الأم فى المستشفى فى انتظار ولادة طفل آخر، فى قصة «أذكرك».. تقول الراوية: «ابنتى فى الحقيقة هى السبب فى أننى أفضل أن أبقى على قيد الحياة.. ابنتى وذلك الطفل الآخر، غير المحتفى به، الموجود بداخلى والذى يتشبث بالحياة بكل قوته».. تقول أيضا عن ابنتها: «أريد أن أرقب عينيها، فى الضوء الخافت، تتحركان تحت جفنيها المائلين إلى البنفسجى الفاتح، أرقب عينيها، وأحاول أن أرى ما تحلم به».

مولود يجىء للحياة وصديقة تتأهب للموت، ومجىء وذهاب وصورة مبتورة فى الذاكرة، وحجرة ذات ضوء أبيض باهر مؤلم، ذكريات جميلة حول الصداقة وشجن شفيف حول الزوج والأبناء، ورغبة خاصة فى العودة إلى الطفولة، أو إلى المراهقة ونوستالجيا خاصة حميمة للوطن.

٣ ـ المركز والهامش :

تمتلئ القصص بالشخصيات الهامشية: المرأة الغربية فى مجتمع شرقى (زينة الحياة) والأقليات فى مجتمع الأغلبيين (الأتراك فى الخليج مثلاً فى قصة ميلودى واليونانيون فى مصر فى قصة شى ميلو) والمسيحيون فى مجتمعات إسلامية (قصة شى ميلو أيضاً. والأطفال فى مجتمعات الكبار، والفقراء، والخادمات فى مجتمعات السادة الأغنياء (قصة تحت التمرين مثلاً صورة الصبى وأمه) والشخصيات المثقفة في مجتمعات تهيمن عليها الصور البدائيه للأوعى الجمعى بمعتقداته وطقوسه وأفعاله العنيفة (قصة مارس مثلاً) كما أن المرأة هامشية أيضاً فى مجتمع الرجال. دائماً هناك فعل سلبى أو عنيف يقع على هذه الشخصيات الهامشية أو على هذه الأقليات (العلاقة الفاترة والانفصال فى قصص «زينة الدنيا» و «عودة» وموت الابنة فى «ميلودى» والافتقار للحنان وضياع الأحلام فى (شى ميلو) والسلوك المهدد العنيف فى (تحت التمرين) والاغتصاب الجنسى فى «مارس» والوقوف على مشارف الزنا بالمحارم فى «السخان». وهذه الهامشية معبر عنها:

١ ـ من خلال الحضور الخاص لعدد كبير من الأسماء الأجنبية فى المجموعة (لوسى ـ شون ـ ميلودى ـ إنجى ـ فيليب ـ ميلو ـ ثيوفاسيلاكس وغيرها).

٢ ـ ومعبر عنها أيضاً من خلال هذا الحضور الخاص لهذه النظرة الخاصة إلى الذات وهذه النظرة الخاصة إلى الآخر: مثلاً الخادم فهيمة فى قصة شى ميلو التى تعتقد بأن الكثير من الخواجات «مالهش فى الستات». وأيضاً صورة الشرق عن الغرب كما تراها المرأة السعودية فى قصة «أذكرك» حين تعتقد أنهم فى الغرب يعيشون كالحيوانات وكذلك صورة المرأة الغربية (رئيسة التمريض الاسكندرية) عن الشرقيين فى هذا المكان الخاص حين ترى أنهم حيوانات. لا يفهمون شيئاً. يعتقدون أنهم بالقوانين والقيود أصبحوا متحضرين والهامشية تحضر هنا من خلال الاستبعاد والنفى الخاص للآخر وإلصاق كل السمات والخصال السلبية به من أجل إثبات كل الخصائص الإيجابية للذات أو للمركز.

فى القصة حضور خاص للموت بحالاته الفعلية والمجازية، موت يجعل الفناء موجوداً فى المركز والحياة موجودة فى الهامش (الذاكرة والماضى مثلاً هامش مقارنة بالإدراك والحاضر). كثيراً ما كان الأب والزوج غائباً، وكثيراً ما قامت المرأة بدور الأم والأب، حضور الأب كثيراً ما كان رمزياً (فى «شى ميلو» مثلاً) بينما حضور الأم كان هو الأساس والمركز على الأقل بالنسبة لأطفالها، رغم أنها هامشية الشعور والوجدان.

٤ ـ الحضور الخاص للون:

تستخدم «أهداف سويف» الألوان بأنواعها ودرجاتها وتشبعاتها المختلفة فى هذه المجموعة برهافة عالية. اللون له قيمة التعبير عن الحالة النفسية للشخصية (الانفعالية والخصائص المعرفية) كما ان له قيمة الإيحاء بالزمن، وله أيضا قيمة التعبير عن النظرة الخاصة للحياة: تفكير الشخص حول العالم وكيف يعبر عن رؤيته الخاصة هذه له. «زينة الحياة» هناك هذا التصوير لحركة الرمال التى تتابعها الراوية بنظرتها وهى تتخذ أشكالاً تتغير وتتمو

بين حمرة الغروب فى يوم وزرقة الفجر فى اليوم التالى وهناك أيضاً هذه المتابعة الخاصة من النافذة للرمال البيضاء التى تتحرك بطيئا على الطريق الأبيض، هذه الرؤية الخاصة للبياض الجاف الصلب، الوهج الأبيض والجدار الأبيض والطريق الذى يضيق فى البعيد. هناك هذا التعبير بالظل والنور، والزجاج والشيش، والحجرة تسبح فى ظل خفيف، شيش النافذة مغلق يحجب الشمس الساطعة.

هناك هذا الوصف الخاص لملابس المرأة الباكستانية التى سبق ذكر رؤية الراوية لها فى أحد المطارات بينما هى نائمة تحتضن طفلها، «كان ثوبها وبنطالها من حرير أصفر زاهٍ، والثوب موشى بأزهار يانعة من البنفسجى والأخضر»، وتذكر لإحساسات بصرية فى رحلات أخرى حدثت فى الماضى «فى سوق كادونا فى نيجيريا كانت الذبائح المرقشة الحمراء مصفوفة على منصات خشبية تظلها مظلات رمادية من البلاستيك».

هناك أيضاً هذا الإحساس الخاص بالبرودة والحرارة، والصور الارتسامية الخاصة الحاضرة على نحو كثيف بعد حدوث المشاهد والأحداث.

هناك وصف للمشبك الأزرق الذى يربط شعر ابنتها ووصف للون بشرة الابنة السمراء ما عدا ما خلف الأذنين «حيث يبهت اللون إلى لون الذرة الفاتح بشعر بزغب ذهبى».

هناك وصف للمياه الخضراء والأمواج البيضاء والزرقة الغامقة الخاصة بالماء كدلالة على الحزن والفقد والتلاشى وضياع الرؤية وضبابية الأحلام. فى «ميلودى» وصف لوجه الطفلة التركية الصغيرة الأبيض وشعرها الأصفر وعيونها الزرقاء ووصف لملابس أمها السوداء وكذلك شعرها الأسود والهالات السوداء حول عينيها وكذلك شفافية الأجزاء المرئية من جسدها.

فى «شى ميلو» تصوير لحالة «ميلو» التى تقضى نهارها ترقب الستائر الحمراء القديمة التى تحجب مدخل المطعم ووصف لقميص فيليب (الذى كانت تحبه) الأبيض ومنديله الأبيض وبنطلونه الرمادى.

فى «تحت التمرين» هناك وصف لملابس الصبى الذى يحدق فى لوحة الإعلانات المبهرة علم .نه «أسمر البشرة»، يرتدى بنطلون بيجامه أخضر بـ ١١نا، وتيشرت من النايلون البنى، ووصف للبساط الموضوع على الأرض فى حجرة جلوس الست نادية بأنه أبيض، وهى كذلك - الست نادية - تطلب من أم يسرى - أم ذلك الصبى - أن تحضر لها الباذنجان الأبيض.

فى «تحت التمرين» أيضاً وصف لصالون الحلاقة بزجاجة الفيمية وللصبى يسرى بعد أن عمل فيه وهو يرتدى الجينز الأزرق والتيشرت الأزرق الفاتح والحذاء الأبيض وهو ينشر بشاكير كبيرة ناعمة بنفسجية أرجوانية الحواف.

وهناك أيضاً فى «تحت التمرين» وصف لمجففات الشعر المكسوة بالقطيفة الأرجوانية، «والأرضية سيراميك إيطالى ذهبى وبنفسجى والمرايا تعطى لوناً وردياً خفيفاً». هناك أيضاً فى القصة نفسها وصف لألوانها أحمر الشفاه الوردية والحمراء والبرتقالية على حافة فناجين القهوة وعلى بقايا (أعقاب) السجائر.

فى «السخان» يرتدى صلاح (الأخ الاكبر) جلباباً أبيض وطاقية بيضاء ويصلى صلاة المغرب. وفى مشهد

آخـــر وصف لملابس صـــلاح ذلك الذى لديه «ثلاثة بنطلونات» رمادية ودستة قمصان بيضاء، وستة أزواج من الجوارب الرمادية وزوج واحد من الجلد الأسود.

فى «المولد» وصف للكاتدرائية البيضاء التى يلفها الصمت وفى «مارس» وصف لبلاط مسجد أبى السعود «الأبيض» وأيضاً وصف لجلابيب الرجال البيضاء فى الموالد وعمامتهم ووصف لرجال فى سراويل رمادية وقمصان بيضاء، ووصف لمقابر ملونة بأبيض وأصفر وأزرق وأخضر.

وفى «عودة» وصف من خلال الذاكرة للحديقة الخضراء التى كانت بأشجارها الوارفة وطرقاتها التى من الرمل الأحمر، ثم وصف لهذا البناء الجديد الذى يقع فى مقدمته مسجد من حجر أصفر مكتوب عليه بحروف كبيرة خضراء جامع رضوان وهناك أيضاً وصف لتلك الستائر البيضاء العفيفة فى واقع كأنه الحلم وحلم كأنه الواقع.

فى «أذكرك» حديث عن «غشاوة المياه البيضاء التى تكسو عينى المربية العجوز فترى الناس والأشياء مضببة مهزوزة وهناك أيضاً تذكر للصديقة المريضة فى الضوء الخافت على «سريرها الذى يغطيه جرام كبير من الفراء الأبيض «هناك أيضاً حديث عن «قميص نوم القطنى الأبيض الفضفاض «وحديث عن ضوء أبيض باهر مؤلم يؤذيها فى لحظت الولادة.

ما دلالة الألوان؟ ما اللون الغالب عليها أو من بينها؟. اللون وسيلة لرسم المشاهدو التعبير عنها بشكل خاص وحميم. اللون تعبير عن تفكير بصرى خاص يحاول أن يفهم العالم وأن يعبر عن فهمه ورؤيته وإدراكه وذكره للعالم من خلال لغة الشكل.

التفكير البصرى الخاص فى هذه المجموعة موجود فى هذا التعبير الخاص عن أفعال النظر والتحديق وللرؤية للخارج التى تفتح أبواب التحديق والنظر والرؤية للداخل وتحرك بوابات الذاكرة على مصراعيها وتجىء لنا بالماضى والقديم. تتفاعل افعال النظر والحركة فى المكان والتعبير بالجسد وبالإيماءة والصمت واللغة والضوء والظلّ والروائح ورصد التحولات ونثر الرموز (القطة والحصان مثلاً) فى تأكيد الخصوصية الخاصة لهذا العالم الفريد.

ترتبط الألوان بالواضح المتمايز المتنوع المتجلى المتعدد الذى يؤكد الضوء ويثبته، وترتبط أيضاً بالتضاد والتناقض، بالحياة والموت، بالغامض والملتبس، بالضوء الذى لا يوجد لون بدونه. وكما لاحظنا فإن اللون الغالب المهيمن فى معظم مشاهد هذه المجموعة هو اللون الأبيض، ثم يأتى بعده اللون الرمادى، الذى هو بدرجة ما حالة من حالات الأبيض والأسود. واللون الأبيض هو لون الملابس (ولون الجلابيب والقمصان والطواقى والأحرمة والمناديل) وهو أيضاً لون الرمال، والطريق الأبيض الذى يضيق، والجدار الأبيض، والأمواج البيضاء، هو أيضاً لون الوجه أحياناً، ولون الباذنجان، ولون المياه البيضاء فى ذلك المرض الشهير الذى يصيب العيون. ارتبط اللون الأبيض بنهاية الحب والزواج فى قصة زينة الحياة وارتبط بموت الطفلة (البيضاء) فى ميلودى وارتبط بملابس الصبى الفقير فى تحت التمرين، وارتبط بملابس فيليب وبحدوث الفراق ونهاية إحلام ميلو فى شى ميلو وارتبط بملابس صلاح، وفحيح السخان والزنا بالمحارم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى «السخان»، وارتبط بالموت والفراق فى «أذكرك»، وارتبط بالوعى واللاوعى الجمعى الغائب الحاضر، وبالاغتصاب والأفعال العنيفة فى «مارس»، وارتبط بإنتهاء، العلاقة الحميمة فى «عودة».

وهكذا فإن الدلالة الخاصة للون الأبيض هى دلالة سلبية فى معظم الأحوال. الأبيض رمزياً قد يرتبط بالاكتمال والبساطة والضوء والشمس والنقاء والهواء والإشراق والبراءة والطهر والقداسة، لكنه هنا يرتبط بكل ما هو مضاد ومناقض لذلك على نحو فريد. ويمكننا أن نقول أن الشىء نفسه صحيح، بدرجة كبيرة، بالنسبة للون الرمادى، كذلك هذا اللون المحايد المرتبط بالحزن والاكتئاب والنحيب والموت (الرمادى)، هذا اللون المرتبط بالندم والخذلان والغياب لابد أن يسلمنا للحديث عن محور آخر خاص جدير بالاهتمام فى هذه المجموعة الا وهو محور.

٥ ـ الذاكرة والنسيان:

يرتبط التذكر بالماضى، ويرتبط كذلك بالطفولة، وهو يرتبط كذلك بالعودة إلى الأماكن الحميمة وبمحاولة اكتشاف دلالات العابر والمغادر والمفارق من الأشخاص والأشياء.

فى «زينة الحياة» قصة تذكر لماض انقضى وعلاقة انتهت، لكن كل آثارها ما زالت تحيا فى الوجدان وفى «مارس» تدرك عائشة أن الماضى الذى ظنت أنه اندثر مازال قائماً. ويكون هذا الوصف والتصوير والرصد الخاص لمشاهد طقوس الزار، والموالد، والبخور، والزحام، والرقص، وزيارة الأضرحة والمقابر؛ وكلها معبرة عن ماض لم ينته أبداً ما زال يحيا يانعا بكل عنفوان فى قلب هذا الحاضر الخاص المزيج. وفى «السخان» يستمر الماضى الجامد الضيق المحدود الطقسى المقيِّد، سواء كان على هيئة أفكار أو غرائز أو أماكن أو معتقدات أو علاقات مؤثرا على سلوك الشخصيات وعلى تفاعلاتها الخاصة فى الحاضر. مازال الماضى يحكم بعض الشخصيات بشكل استحواذى وسواسى قهرى متسلط وهى لا تستطيع أن تجد منه فكاكاً إلا بأن تستسلم له أو أن تنزلق فى مسارب سلوكية غير سوية وغير متوازنة (سلوك الزنا بالمحارم عند صلاح فى قصة السخان مثلاً).

هناك قصة فى المجموعة بعنوان «عودة»، وفيها تعود الرواية بالفعل بحثاً عن بعض الكتب إلى مكان له وجوده الخاص فى ذاكرتها، وفى حياتها، إلى بيت شهد بداية علاقة خصبة فى حياتها وشهد نهاية هذه العلاقة أيضاً وهناك إحاطة وتفصيل لعناصر هذا البيت ومحتويات بحديقتة الخضراء، وأشجاره الوارفة وأحواض زهوره وطرقاته ذات الرمال الحمراء، وهو هنا أقرب إلى المشاهد الحُلمية الخاصة المتوهمة، ثم هناك رصد للتحولات التى طرات على المكان فى الخارج ولعمليات البناء الجديدة بعشوائيتها الواضحة وفوضاها غير المحدودة هناك تنشيط للذاكرة هنا من خلال الروائح، رائحة الطلاء الجديد الموجودة باستمرار مدفونة فى الذاكرة رغم مرور السنين ـ هناك هذه الاستمرارية والديمومة الخاصة لروائح الأشياء وآثارها. وإحساس الرواية بالرائحة يشبه إحساس الإنسان الذى تبتر رجله ويظل يشعر بآلامها اثر متوهم وخيالى ولكنه واقعى أيضا لأنه موجود هناك فى مناطق الشم الخاصة من المخ. هناك تجول وتحول

بين الذكريات والمرايا القديمة والأثاث والستائر والصور فى أطرها المعلقة، وبين الملابس والأحلام.

يحضر رمز المرآة هنا باعتباره رمزا خاصا دالا على علاقة وهنت وانتهت، ذات تغيرت وتحولت «تنظر إلى المرآة ترى امرأة مختلفة. تنظر إلى المرآة وتحاول لمس وجهها فيخيفها الحاجز الزجاجي، لاتستطيع لمس ملامح وجهها».

المرآة رمز حاضر فى قصص كثيرة من قصص هذه المجموعة وهو رمز بصرى وسيكولوجى خاص يرتبط بالعلاقة بين الإنسان ونفسه ويرتبط كذلك بالعلاقة بين الذات والآخر وهو أيضاً رمز يرتبط بالموت أو بالخوف من الموت (كما فى حالة تغطية المرايا بأغطية معينة فى زينة الحياة بعد ولادة لوسى اعتقاداً من المحيطين بها أن الوليد الذى ينظر إلى مرآة إنماينظر إلى قبره. وهى فكرة موجودة فى بعض الأساطير الفرعونية واليونانية ولدى البدائيين من قبائل الزولو، وهى أساطير تربط بين الإنسان وظله وتؤكد أهمية عدم النظر إلى المرآة أو الظلام وإلا حاق الموت بهذا الناظر كما حاق بنرجس عندما أحدق فى صورته).

والمرآة موجودة أيضاً فى «تحت التمرين» فى محل الكوافير، وموجودة فى «عودة» كما أشرنا والموت فى القصص قد يكون حرفيا عيانيا وقد يكون مجازياً رمزياً، وفى الحالتين هناك شىء يحضر وينقضى، لكنه لا ينسى ولا يندثر، وهناك شىء تحضر نيابة عنه، وقد يكون هو الموت السيكولوجى الحالى المرتبط بحياة خصبة كانت هناك وانقضت لكن آثارها مازالت حية هنا، يتم تذكرها والعودة إليها دوماً فى هذا الحاضر الخاص الشاحب والحزين.

٦ . خاتمة:

لا نستطيع أن ندعى أننا قمنا فى هذه الدراسة بالإحاطة بكل مكونات هذه المجموعة المتميزة «زينة الحياة» لأهداف سويف، فكل قصة من هذه القصص تحتاج إلى قراءة متعمقة منفصلة من أجل الكشف عن أعماقها وعن دلالاتها الخاصة والكبيرة، وكل مت استطعنا أن نقوم به هو أن نقترب فقط من بعض هذه المكونات، فركزنا على دلالة النظر، وعلى عالم الأطفال، وعلى أهمية التعبير باللون فى هذه المجموعة، وكذلك على جدلية المركز والهامش، وأيضاً على دلالات الموت. وكل ما سبق يرتبط بشكل خاص بهذا العالم الفريد الذى يتشكل بين الذاكرة والنسيان.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أرقص.. فينتابنى الجنون

أعرف أننى حينما أريد أن أجن، سأجن هكذا ببساطة من تلقاء نفسى ودون أن يدفعنى أحد لذلك.. لكننى أريد أن أسالك أنت..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أنت ترانى الآن من الخارج

من الخارج تبدو الأشياء ملساء واضحة بدون غشاوة، لأننى من الداخل ستبدأ الأشياء تتراءى لى كما أريد لها أن تكون، فقد أرى أننى مريضة أو ساذجة أو يُهيَّأ لى أنى امرأة تافهة أو مجرد فتاة ترغب فى الرقص.. تخلع ملابسها وترقص، قطة صغيرة تركض وراء بكرة صوفية وتهز ذيلها فى فرح.

«للجنون أذيال ترى وتحس».. أتعرف كيف تشعر باللذة وهى تطاردها فيتراقص جسدها من هنا إلى هناك... دعنا من هذا ... هه.. كيف ترانى الآن.. ترى هل جننت الآن تماما؟

«أنت مجنونة.. زى القطط بسبعة أرواح.. هكذا تهمس لى دوما، لكننى لا أشعر بذلك جيدا، ليس لى غير روح واحدة تدخلنى تماما أرقص.. أشعر بالجنون عندما أبدأ فى الرقص.... ينتابنى الجنون... أنكمش

لى جسد.. هل تعرف ذلك؟ لى جسد يجيد الرقص ويتمايل هكذا من بعيد، يستحى ويضحك، جسد يضحك وآخر يرقص، ورأس يستحى، بين أصابعك الطويلة تستحيل الأشياء إلى دخان، لاتقترب. سأقترب أنا تماما سأنزع عن وجهى ذلك الغطاء الحاجز، فى جسدى يوجد شىء يسمى الحجاب الحاجز. هل يحجب عن الصدر.. الرنتين الرؤيا... الضجيج، فلا يعى شيئا؟

هل أترك جسدى يرقص دون حجاب؟

خطوة للامام أيضا .. أعطنى يدك كى نصعد السلم سوياً.. اين رأسك، راسك يجب ان ينظر لدرجات السلم، تختفى بين ذراعيك المضمومتين ثم تفتح ذراعيك هكذا فجأة كى يدخل إليك الهواء، لك يد دافئة تماماً تحبنى إذن.. هكذا دون أن نقترب أو نرقص سوياً، أليس حذائى عالي الكعب؟. عندما أدق بقدمى هكذا.. أسمع.. تك.. تك وبالأخرى تك تك تك نقفز سوياً فى الهواء ونغنى.. انصت إلىّ إذن وأنا أبعث بصوتى للسماء يأتى صوتى من الداخل رفيعاً مرتعشاً كصوت العصفور الذى أحطناه يوماً بجسدينا العاريين، هل تذكر كيف كان العصفور يغنى وهو ينمو بيننا؟ هكذا كان يغنى توتوتو ويرفع حاجبيه فى رقة ويصفر وكان يسير بقدم واحدة على حافة السور ويغنى وكنا نتبعه بأصابعنا تك تك تك نزحف وراءه بجسدينا وهما يحتكان بالرمال الناعمة وش وش فتتلاصق ساقانا ونضحك ونتقافز فجأة عصفورين..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هس، ألقى ما بيدى فجأة، كل الصحون تحطمت.. لا تنزعج هكذا، لقد تنبهت فجأة على صوت ما بداخلى، صوت مثل تك بم بم.. يدعونى للرقص.

.. أجد ساقى تبتعدان فى حركة منتظمة وها هو ردائى يرتفع وأغنى.. أرقص.. لى جسد يرقص سبع سنين بدون توقف.. يبتهج ويرقص.. سبع سنين أخرى بدأ يسعل.. سبع سنين ثالثة كنت أتلقى فيه العزاء.

يتوقف عن اللعب.. ماما.. أريد أن أرقص.. أن أحرك جسدى الأخطبوطى بغير انتباه، منذ سنين وأنا لا أتحرك.. ماما جسدى يهرم يتآكل بسرعة.. أخاف أن يموت فجأة.. ماما ليس لى جسد على الإطلاق.. لا أستطيع أن أحركه.. جسدى ثقيل، دائرى تعس حزين..

.. ماما لا تجيبنى أبداً.. الا تجيبنى أنت؟..

لى جسد ثقيل يعانى من.. أوه لن أعيد ذلك ثانية، فلتصمت أنت الآخر تماماً.. أحب أن أرقص الآن.. أن يتخلل الهواء البارد شعرى وهو يهتز لا أعرف كيف أرقص.. أعرف فقط أنى أطير هكذا فى الهواء.. أهبط ثم أتلاشى بين ذراعيك.. أفاجئك.. تنمو ذراعاى الأخطبوطيتان الناعمتان من خلف إبطيك، أحتضنك بقوة هكذا، فننمو معاً، أنمو بين شعرك المتناثر بقوة فوق صدرك، أدق على الأرض بقوة، أدور حولى فى الهواء، يفترش ثوبى الورقى مثل فقاعات صغيرة ملون.. ورقة خضراء كبيرة تداعب زجاج النافذة المرتعش تك تك تك.. لا لستُ مجرد ورقة خضراء.. أنا أكبر من ذلك قليلاً، أنا جسد هائج لامرأة تنمو.

امرأة تحب أن ترقص هكذا.. تفتح فمها.. تغمض عينيها، وتحلق هناك بعيداً فى السماء، تمد يدها تعبث فى عروش العصافير فيكسوها سائل أصفر لزج فتضحك، ترتمى للوراء.

أنا وأنت فقط نتلاشى نتداخل هكذا نتخبط تماماً ذراع فوق ذراع، قدم تتسلل وتشتبك بأخرى.. هكذا أقترب أكثر.. أكثر.. «أحبك».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحوم حولك ثانية.. أركض ناحية البحر.. ناحية ذراعيك.. بين ذراعيك أنمو فى بطء لاتتوقف أريدك أن تقف دوماً مثل بحر عتيق أحوطك.. أحملك بداخلى مثل عروسة قماشية أقذف بها فى السماء.. أحوط الهواء بذراعى أضمه لصدرى بشدة.. أين أنت الآن لماذا تبتعد؟ أعرف أن لك جسداً دافئاً.

ارقبك وأنت تلاحقنى دوماً من اليسار إلى اليمين ثم تتسلل ورائى عندما أخفى وجهى بين خيوط عنكبوت يحلق دوماً فى سقف حجرتى تشدنى من ساقى وتبتهج هكذا حينما أهبط فوقك..

«سأحملك الآن وأقذف بك إلى هناك»

إلى البحر نتجه الآن، فى مياه البحر نغرق، نتركها تدخلنا تماماً

فى البحر كائنات تعيش تسبح وتتحرك فى مرح، السمك يرقص بين حنايا الماء الدافئ، الجنين يتحرك فى إناء من الماء، الماء يعنى الحركة.. كل شىء حى يحوطه ماء.. تهمس لى «ماذا لو ملأنا الدنيا بماء مثلج ورفعنا ثيابنا هكذا وقررنا

أن نغوص فيه؟» لا أدرى.. لكنه شيء رائع بالطبع أن نرفع ثيابنا هكذا ونخوض فى الماء أعرف أن للمياه أصابع تدغدغ الجسد المتآكل فيصحو من جديد تمسك رأسى الصغير تدفعه فى الماء بقوة يبتل شعرى المجعد فأبتهج أنظر إلى جسدى ثانية ابتعد عنه ليس هذا لى، لى جسد آخر ينمو الآن خارجى فى بطء يتطلع للسماء، يتأرجح فى خيوطها المتدلية فتنبت له فى المقابل رأس لعصفورين وعشرة أجنحة صغيرة، جناح بنفسجى.. ابيض.. أحمر.. سأمنحك سبعة أجنحة صغيرة كى تطير إلى جوارى.. أرش الماء على وجهك الأسمر الطويل فيضيء.. لم أكن أعرف أن لك وجهاً يضيء وعينين ممتلئتين إلى هذا الحد.. هل ستطير إلى جوارى حقاً؟ اغترف بكفى من مياه البحر و اقذف بها للسماء فتتناثر على وجهى..

أصفق فى مرح.. أنكس رأسى ثانية.. رأسى الآن بين ذراعى الطويلتين.. افتحهما ثانية فى وجه الهواء.. أحرك ساقىّ هكذا خطوة للأمام وأخرى للخلف.. أرقص ثانية. هل تصدق ذلك؟.. أسير فى زحام الظهيرة بين الناس وهم يجرجرون وراءهم أجسادهم الثقيلة وقد امتزجت عيونهم بالأسفلت الساخن «هيه» أصيح ببائع الجرائد.. «لى اليوم جسد حى يرقص ينظر العجوز لى وكأنما يتطلع للسماء ثم يبعثر جرائده ويسير ورائى فى هدوء.. لا أريد أن يسير ورائى فى هدوء.. لا أريد أن يسير احد ورائى بهدوء.. لم أعد أطيق حركة السلحفاة وهى تزحف بقدميها هكذا للوراء.. لن أموت بعد.. تحرك يارجل لك جسد يستطيع أن يرقص اتعرف مامعنى أن تفقد جسدك؟ تفقده تماماً حين ترقص أتابع شرطى المرور وهو يضع صفارته الحمقاء بين شفتيه.. اتسلل خلفه أنزع عنه شاربه فقط كى نقدر أن نرقص سوياً.. أدور حوله وهو يمسك بصفارته .. أنزع عنه ملابسه السوداء بسرعة.. ياه شرطى عار تماماً..

فى إناء زجاجى ينمو الزهر ببطء

الإناء الزجاجى له حافتان، الحافتان زجاجيتان.. بالطبع الزجاج مادة عازلة. صماء. غبية

أنا لا أحب الغباء

كم مرة تحاول أن تطولنى فتصطدم أصابعك بالزجاج فترتد مشتعلاً بالخيبة، اقترب.. إذا فتحت فمك هكذا ونفخت فى وجه الزجاج سيحترق، كم مرة ذقت الحياة بدون حريق؟ بدون ضجيج أو جنون يموت جسدى هكذا ثم يصحو ثانية سبع مرات

سبع سنين.. سبعة مدارات.. سبع درجات سلم خلفى بنى اللون.. خشبى عندما أعدو عليه فى الصباح فإنه يرقص من تلقاء نفسه سبع سنين مدة كافية لتعلم الرقص

ماما.. هل تذكرين.. كم كنت ابدو جميلة حينما كنت أرقص وكنت تضحكين.. «كان شخصاً ما قد قذف بها من السماء فهبطت على الأرض، هكذا لاتحبو.. ولكن ترقص فى جنون»..

للجنون أذيال ترى وتحس وتمتد خارج الإناء الزجاجى، لكل منا إناء زجاجى لا يخرج منه.. هل تخرج منه الآن؟

احس بأصابعى تضحك وهى تدق على حافة إنائك الزجاجى.. أضحك.. أسير هكذا ليلاً على أطراف أصابعى، اقترب من الله، من نفسى.. أفاجئها وهى تذبل فتنتبه وتضحك.. تخلع حذاءها.. تنفلت وتبدأ ترقص فى مجون، لا أحب الهدوء يارجل

الا تعرف أن لك جسداً يحب الضجيج عندما يدخل الجسد الضجيج يصحو وتشتعل ذراته من جديد لا تطفئ الضجيج لم أعد أستطيع الوقوف.. إن جسدى ينصهر فى أشكال نحاسية صفراء، أبواق نحاسية كثيرة، تغنى أصوات من بعيد من أسفل من الجنوب تأتى من الجنوب يأتى الدفء ويشتعل الضجيج الا تريد أن تشتعل؟ افتح صدرك.. دع الموسيقا تنسكب فيه حتى تصل إلى قدميك.. نعم هكذا.. نرقص سوياً.. لم لا نرقص جميعاً، ارقص فتلتف حولى رءوس كثيرة تتبعنى أو أتبعها لا أعرف.. أنظر خلفى هل يتبعنى أحد؟

اركض حول المصباح المعلق فى سقف الحجرة، ارهقه تماماً، فيرقص حولى حائراً ويهبط متناثراً على الأرض، فاعبر من كوة فى سقف الحجرة إلى السماء الأولى.. هناك بعيداً عن الضجيج اجد لجسدى مساحة هائلة للرقص. ارقص فى مساحة هائلة خالية تماماً.. صفراء تماماً.. لماذا أريد أن ارقص لا أدرى.. لكننى أجد نفسى أخلع ملابسى وألبس ثوباً ضيقاً بنى اللون، لون يناسبنى تماماً.. يجعلنى أبدو مثل قط بنى صغير يتسلق أسطح البنايات أمد يدى لأداعب العصافير فلتعلمينى الرقص أيتها العصافير الماكرة.. أحب أن أسير معك لبعض الوقت، اقفز فى مياه البحر.. أتوسل إلى السمك اللعوب أن يعلمنى الرقص.. أريد أن تتحرك أعضائى، لا أريد أن أموت الآن.. يدخل إلى الماء جسدى المتآكل فيصحو، أسير وسط سرب من السمك أحرك ذيلى المجنون يميناً ويساراً وأصوب رأسى إلى الأمام أرقص فى النهاية بمفردى تماماً أطوح رأسى للوراء أنظر خلفى هل يتبعنى أحد؟

أين أنت يارجل.. الا تود أن تدخلني الآن؟ أما من أحد يرقص معي، يصفق من أجلي.. الا يصل صوتي للسماء أبداً.. أتهاوى على مقعد خشبي تتدلى ذراعاى فى خنوع هل يتآكل جسدى ثانية؟

أنظر للخلف.. أناس كثيرون يحلقون فى بدهشة.. يجربون، يحركون أقدامهم ببطء.. يدورون قليلاً فى الهواء فتعود أقدامهم إلى مواضعها.. مازلت أراقبهم فى صمت.. أقفز فجأة من مقعدى الخشبى.. أركض، أغنى أنشودة إفريقية قديمة.. كان الإفريقى القديم يرقص مثل قرد، فتنكشف أسنانه البيضاء ويغنى.

«لى جسد يرقص مثل سمكة صغيرة زرقاء ماهرة أرقص كى لا يموت راسى».. مازلت أغنى وأدور حولى وأنا أهز رأسى كى يرقصوا معى.. هل يتبعنى أحد؟ انظر للخلف فأجد أجسادهم المنتفخة تعلو وتهبط وهى تفترش مساحة هائلة من الطريق

أدير راسى ثم أدير جسدى باكمله، أركض عبر الطريق بسرعة فأعتلى أجسادهم الكسولة، أعتليها مرات عديدة، مرات عديدة، بقوة هكذا، حتى تصحو..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

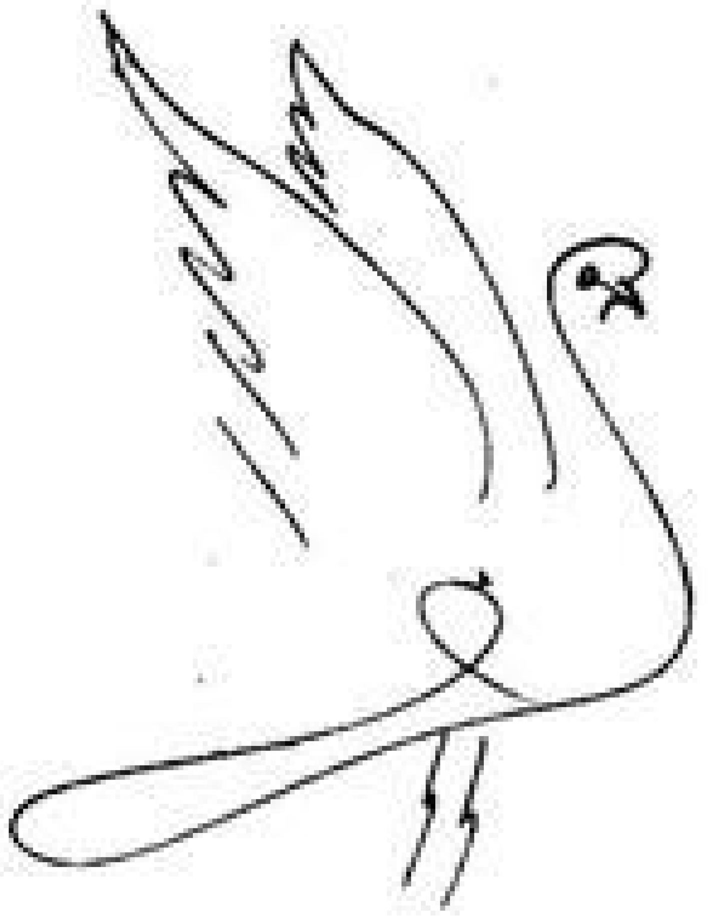
الجسد الإنسانى من الفن البدائى

نور الدين صمود

رباعية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ظَلَّ دومًا مُلازمى طولَ عمرى
من صباحى حتى يحينَ مَسائى
وهْو يغفو فى الليل إمّا أتى الليلُ
ويَصْحُو مع انْبثا قِ الضياءِ
كلما سِرتُ خَلْفَهُ فرّ منّى
وإذا ما ولّيْتُ سارَ ورائى
إنّما الشعرُ مثلُ ظلى، فهل لى
مَهْرَبٌ مِنْ مُلازمٍ كالقضاءِ؟!



تونس

الياس فتح الرحمن

جيلى عبد الرحمن

الشاعر الذى اخترق ضباب المدن

هو القائل:

ساطع الصوت على قمح المزارع
سيد البيت ومبهور وفارع
ورأى الناس فى الجسر تصارع
هازئا بالقصر تجتاح الشوارع

كانت الهجرة قدر الشاعر منذ طفولته الأولى... إذ قرر والده الرحيل من جزيرة (صاى) مسقط رأسه فى شمال السودان فى أوائل عام ١٩٤٣... ولم يبلغ **جيلى** حينها سن التاسعة، حيث أدخل الأزهر فى مصر... فى زمن كانت فيه مصر وكل البلدان المستعمرة تزخر، بحركات التحرر الوطنى، والتى اشتد نضالها بعد الحرب العالمية الثانية.

وفى أطراف القاهرة، فيما يسمى «بالرواقات» وهى أوقاف خصصها أغنياء القرون الأولى .. لطلبة الأزهر، كان شاعرنا يسكن.

جموع من الطلبة تتكدس فى حجرات متاكلة متداعية، سيد الأشياء هناك فقر باطش، وتتصدق وكالة حكومة السودان آنذاك بسبعين قرشا للطالب يطلق عليها اسم «الجرايا» لا تكاد تكفى فولا وخبزا يابسا، وكان أن شهد رواق طلبة «شمال السودان» سقوط عدد من أبناء النوبة صرعى السل وأمراض فقر الدم، وهم من أنجب وأفضل طلاب المعهد.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كان الأزهر وقتها قلعة كبرى من قلاع الوطنية، يضم أبناء الفلاحين الفقراء من مصر وبعض الدول العربية يحتدم فيه صراع لايفتر مع الملكية وحكومات الأقلية، وكان جيلي ينظر إلى كل ذلك، وهو الطالب اليافع المهاجر، محاولا الإمساك بشيء ما، تلفه وزملاؤه حيرة كبرى وأسئلة عصية الإجابات

فى تلك الظروف الدقيقة أراد ملك مصر حينها ضم الأزهر إلى جانبه، إذ قرر معونة مالية فى القصر تصرف للطلبة الأغراب، وكون مايسمى بالبعثات الإسلامية ونصب على راسها تركيا(مَعَمماً). من اتباع القصر، وفجأة أعلن طلبة «رواق السودان» ولأول مرة إضرابا فى رواقهم المتداعى... خرجوا بأرديتهم الرثة ومتاعهم القليل إلى صحن الأزهر وكانت ضجة كبرى، أزعجت القصر وسادته وجعلت الملك يأمر بإنزال الطلبة فى فنادق مريحة وزاد فى إعاناتهم الشهرية، آملا فى أن يكون هذا الإجراء الكريم إسكاتا لأصوات الشغب والاحتجاج، وانقلب الأمر إلى ضده، إذ ذادت معاداة طلبة الأزهر للقصر، والتحموا بالشعب المصرى فى حملات فريدة شجاعة، بغيتها رفع الظلم وتحقيق الاستقلال.

وفى عام ٥٠ ـ ١٩٥١ تزداد ضراوة المد الثورى، ويلتهب الشارع السياسى. وتحرق القاهرة، وتعلن حالة الطوارئ ثم تطل حكومة الأقلية بوجهها الأسود ويدخل الطلبة السودانيون مع زملائهم فى مصر مرحلة شاقة من مراحل النضال السرى، يزجون فى السجون والمعتقلات، ويتعرفون عن كثب على مداخل القاهرة وحواريها وأزقتها وأنديتها الأدبية والثقافية والسياسية. ويقتربون أكثر من نبض الشارع المصرى وأشواقه الدفينة.

فى ذلك المنعطف الدقيق فى تاريخ مصر والمنبئ عن ريح عاتية قادمة، كان مركز الحركة التقليدية الثقافية والأدبية هو «جمعية الشبان المسلمين» والتى يرأسها اللواء صالح حرب، ويرتادها الشعراء، عبدالله شمس الدين، وشمس جبر وقليل من الشعراء المجددين وكانت تقابلها حركة أخرى أكثر تجديدا وتطلعا للتغيير، وهى جمعية الشباب المسيحيين، يرتادها شعراء مبتدئون أمثال كمال نشات وفوزى العنتيل ومحمد الفيتورى، وفى صالون خاص كان المفكر الراحل سلامه موسى يلتقى بالأدباء وكل محبيه، وكانت القصائد الجديدة تنشر فى الرسالة والزمان والبلاغ وغيرها، يقول جيلى عن تلك الفترة:

«لم تشبع تلك الدوريات رغبتنا فى الإفصاح عن ذلك الفوران الذى امتلك نواصينا لنعبر عن تناقض نحس به فى قلب المدينة، وذلك الحنين الجارف إلى أهلينا وقرانا، وذلك التعاطف الصادق مع مواطنينا الفقراء البائسين الجالسين على بوابات القصور يحرسونها ويستخدم السادة صورهم للتسلية، إذ يظهرون فى السينما فى لقطات تسلى الجمهور وتضحكه».

بدأنا نكتب أشعاراً بسيطة نعبر فيها عن حنيننا إلى ريفنا البسيط، وتلك الحياة الرعوية الساذجة، ونشجب المدينة ونلعن سادتها، وما كان وعينا طبعا يرتقى إلى معرفة أن المدينة ذاتها تنطوى على تناقضات جمة وتضم الملايين الذين يشبهوننا ـ غربة وفقراً وبحثا عن خلاص كنا نجهل التناقض الشديد بين المدينة والقرية، ولا ندرك انه تناقض اجتماعى فى جوهره، وكان أخى الشاعر د. تاج السر الحسن قد بدأ يكتب بدوره عن كوخه فى

«النهود» وعن كردفان مسقط رأسه. في تأثر بالغ بطريقة شاعرنا الكبير **التيجاني يوسف بشير** في الصياغة والشعر المهجري بصفة عامة، وكانت تبدو في أشعاره الصادقة وقتئذ ملامح بيئتنا السودانية، وكيف لا وتاج السر شاعر «موجود» بطبيعته مع فئات البسطاء والمظلومين؟.

وفي مجلة الكاتب المصرية تعرف **جيلي** على الكاتب **كمال عبد الحليم** ورهط من أدباء مصر وفنانيها، وارتاد ندوة المفكر **سلامة موسى** ملقيا قصائده بثقة المتقن المجود، كما تعرف زميله **تاج السر الحسن** على الكاتب الراحل **زكريا الحجاوي** في جريدة المصري كما تعرف على الشاعر **خالد الجرنوسي** الذي كان رئيسا لندوة شهرية تغص بالطلاب السودانيين وعلى رأسهم الشاعر السوداني الراحل عبدالله الشيخ **البشير والوراق ومامون** وكثيرين من أصحاب الاتجاهات المختلفة، وكانت قصيدة الشاعر المعروفة «هجرة من صاي» وهي أم بواكيره - قد لاقت نجاحا كبيراً حين قرئت في تلك الندوة... فقد لامست صورها وشحنتها العاطفية العالية مواجع كبرى وبقاع ألم. وكان الشاعر **الفيتوري** وقتها يقف على رأس المتمرسين في القيام بمهام أدبية شاقة.. كان ذلك الملك غير المتوّج في إمارة الشعر، وشهد نادي الأشقاء في شارع قصر النيل ليالي أسبوعية تمت فيها دعوة كبار الأدباء المصريين، وتركت أثرا بالغا في تفاعل أولئك الشعراء السمر مع زملائهم المصريين، مما انعكس إيجابيا على الحياة الأدبية المصرية، إلى الدرجة التي يمكن الزعم فيها أن الاتجاه الرومانسي الجاثم آنذاك قد تراجع بسبب قوة التيار الواقعي الجديد، خاصة وكانت قد ظهرت لأولئك الشعراء السودانين كتابات في الصحف الأدبية على صفحات مجلتي «الثقافة الوطنية والآداب»

عقب ثورة يوليو عام ١٩٥٢ كانت جريدة المصري، جريدة حزب «الوفد» سابقا - من أوسع الجرائد المصرية انتشاراً، وظهرت على صفحاتها الدعوة المعروفة للأدب الملتزم على يد أدباء مثل **عبد المنعم مراد، وعبد الرحمن الخميسي وفتحي غانم** وغيرهم.. ثم احتدم صراع عنيف حينها بين طرفي أنصار الفن للفن، والفن للحياة.

في ذلك المناخ المتخم بالجدل والحافل بالصراع، ظهر مقال للكاتب المصري **زكريا الحجاوي** يعلن فيه أن شعراء صغار تنتظرهم زعامة الشعر، سيغرسون لواء الفن القومي في السودان وكان يعني بالشعراء الصغار: **جيلي عبد الرحمن وتاج السر الحسن ومحمد مفتاح الفيتوري**.

كان أولئك الشعراء المحتفى بهم حينئذ طلبة في الأزهر الشريف، فقراء إلا من شعرهم الغض يهيمون في شوارع المدينة الضاجة... تلفح عيونهم أضواؤها التي لا تعرف النوم... وتزرع في قلوبهم خوفاً من المجهول يوماً بعد يوم.

وفي يوم في أيام الحيرة تلك قام طلبة جامعة القاهرة بدعوة شاعرنا **جيلي** إلى حفل أدبي، ألقى فيه قصيدته الجريئة «خواطر سجين» واستقبلها الطلاب بحماس فريد ولما عاد **جيلي** بعد الحفل إلى غرفته بالأزهر، فوجئ برجال الشرطة يعتقلونه، ثم يصدر أمر بعدها من وزير الداخلية بطرده وترحيله إلى السودان.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وما كان جيلي حينها وببساطته وتلقائيته المعروفة يدرك أن الشعر يمكن أن يكون وعر الدروب وشاقاً جدا وخطرا إلى تلك الدرجة.

وسرعان ماتدخل بعض الحكماء وتوسطوا لدى السلطات فتم تخفيف القرار بأن يكتب إقرارا بعدم إلقاء قصائده في المحافل الأدبية ثم أفرج عنه بعدها.

وتمر الأيام، ويعود الزعيم الراحل عبد الناصر من باندونج، وأخبار صاخبة عن تأميم القناة، ثم انخراط السودانيين في معركة مصر الفاصلة ضد الاستعمار، وكان لابد حينها وبوعي شديد من العودة إلى أيام المحافل ثم انتقل بعدها لجريدة المساء مع الأستاذ خالد محيي الدين، مسهماً بكتاباته في مشروع مناهضة الاعتداء ومشروع حلف بغداد، ومشروع ايزنهاور، كما ساهم مع زملائه في إفشال المحاولات التي تسعى إلى توتر في علاقات مصر والسودان فيما يسمى مشكلة «حلايب» - وبعدها تفاقم الصراع - وجاء الحكم العسكري الأول في السودان في عام ١٩٥٨.

من جانب آخر استطاع جيلي وبعد معركة طويلة أن يدخل عضواً في نقابة الصحفيين المصريين - مصدرا أثناء تلك الفترة كتابه المعروف «المعونة الأمريكية تهدد استقلال السودان» وتلقى شاعرنا شكرا وثناء من الزعيم الراحل جمال عبد الناصر إعجاباً منه بذلك الكتاب.

في عام ١٩٥٨ : اشتد التناقض بين النظام الحاكم في العراق وبين عبد الناصر - وحدثت الخلافات الشهيرة في الحركة الوطنية المصرية، طرد على إثرها جيلي عبد الرحمن مع خالد محيي الدين من جريدة المساء واحتار شاعرنا ماذا يفعل؟ وقد تحمل مسئوليات عائلته الكبيرة، وسرعان مانجح بعض أصدقائه من زملائه في إعادته للجريدة ليس محررا ولكن مصححاً فقط، والتزم جيلي وقيد بذلك قيدا شديداً، حتى انفجرت قضية المناضل الأفريقي لوممبا، ولم يجد الشاعر خيارا سوى أن يقف إلى جانب قضية المناضل الأفريقي الثائر لوممبا، وانطلق مدافعاً عن الكونغو في مقالات ساخنة حظيت بقبول وثناء كبيرين - وكان على رأس المشيدين بها الزعيم الراحل عبدالناصر في رسالة بعث بها إلى الجريدة وأصبح بعدها رئيساً للقسم الأدبي بجريدة المساء.

واستطاعت صفحته «الأربعاء الأدبية» أن تكون ساحة نشطة وفاعلة تضم خيرة الأقلام وأشجعها في زمن ثقيل الوطأة

كان جيلي متيقناً ومقتنعاً بخبرته وقدرته على التنبؤ بأن التناقض في صفوف الحركة الوطنية المصرية تناقض طارئ، فسرعان ما تضم تلك الحركة صفوفها...

بعد تلك التجارب الفنية المختلفة الصاقلة.. بدأ جيلي يتحسس العالم الثقافي والأدبي المحيط به. وكان منتبها الى فورانه المتصاعد ودخوله آفاقا جديدة، صراع محتدم على صفحات جريدة المصري وروز اليوسف، وهم انصار الحداثة من جانب، وأنصار التقليد بوجوههم المختلفة من جانب آخر.

كانت مجلة الكاتب تصدر، وتنبرى مدافعة عن قيم جديدة. مثل السلام والفن للشعب، وأصدرت حينها دور النشر المصرية التجارية ترجمات مكسيم غوركي وبعض مؤلفات الكتاب الروس الكبار.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والتقط جيلي مع جيله المتطلع، تلك المؤلفات بنهم واهتمام كبيرين ـ فقد شحنت تلك المؤلفات بزخم الصراعات الاجتماعية والتى شابهت الى حد كبير ما يعيشه الشاعر من هموم ثقيلة، وما يكابده مع قومه من أهوال العيش والوجود.

وكان أن أتاحت له تلك الإطلالة خروجا ضروريا من عالم صغير محدود قعد به وزملائه فى شاعرية هائمة حالمة شدت بكليتها إلى القواعد والأطر المتعارف عليها وبدأ موسم التعرف واكتشاف الأدب الواقعى غنيا فى مصر بدءا بكتابات لويس عوض فى جريدة الجمهورية، ومن كتابها صلاح عبد الصبور، واحمد كمال زكى، وعز الدين اسماعيل، وفاروق خورشيد، وعبدالرحمن فهمى.

ثم جاءت فرصة سفر الشاعر إلى الاتحاد السوفيتى وتبدل حاله وانقلب رأسا على عقب... ليخوض عميقا أغنى تجاربه فى الحياة والفكر.. ومن ثم القصيدة المنشودة.

كان قد سبق جيلى بالسفر الى الاتحاد السوفيتى صديقه الشاعر والناقد المصرى نجيب سرور، والشاعر العراقى عبد الوهاب البياتى والذى كان مهتما جدا بترجمة شعره إلى الروسية.

وكان الشاعر التركى الشهير ناظم حكمت يعيش هناك مغتربا عن وطنه، ويقوم بترجمة مسرحياته وأعمال أخرى لكى لا يلجأ كما قال للعيش على فكرة اللجوء السياسى.

التحق جيلى بمعهد جوركى للآداب، وهو معهد فريد، قام بإنشائه الكاتب والروائى الروسى مكسيم جوركى فى الثلاثينيات، وكان الغرض من قيامه رعاية إبداع الأدباء الناشئين، جامعا فى مناهجه بين مناقشة الإبداع وبين العلوم الأدبية الأخرى، ودخل جيلى المعهد باعتباره معهد الطلبة الملتزمين بالحزب والاشتراكية التزاما حرفيا الا أنه فوجىء ومنذ الوهلة الأولى بمناخ جدلى واضح يسود المعهد ويتمرد علنى وظاهر، فكان أن أصاب عقله الزلزال، وتغيرت لديه قناعات كثيرة، لقد انفتح الباب واسعا، وما عادت القناعات الببغاوية جديرة بالبقاء ـ خاصة تلك التى ترتبط بالثقافة والإبداع ـ بل تلك الممتدة إلى طبيعة الحياة ذاتها... وإبداعات الإنسان فيها.

إن الإنسان قبل أن يكون اشتراكيا أو علمانيا هو الإنسان ومن الصعب التخلص من النوازع الفردية وخلعها،ومستحيل بناء إنسان جديد بجرة قلم...

لقد اتسمت مرحلة دخول جيلى إلى ذلك المعهد بجلوس جاد، إلى اللغة الروسية وآدابها، لازمها حرص على ولوج أبواب الجدل والمناقشة المتسمة هى أيضا بالطواعية والدقة والتفعيل والعمق، خاصة وقد توفر فى ذلك الزمن رصيد هائل من النقد «القرن التاسع عشر» وغطى مساحة ثقافية لروسيا، وأصبح بديلا بنسبة ما عن حركة النقد السياسى ـ مقتربا فى مضمونه الاجتماعى من الهيجلية والماركسية دون أن يتعرف على ماركس مباشرة، وكان أن نوقشت أعمال الكتاب الروس الكبار ـ غوغول وبوشكين وليرمنتوف مناقشة رفيعة «يتناولها الآن النقاد الروس باحترام كبير» دون تأليه، أو قداسة كما جرت العادة كثيرا، بل بعين النقد الفاحص المحلل ـ مما زاد من ثرائها وأضاف لخصوبتها وقيمها الجمالية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومن الأمثلة التى ساقها جيلى مدللا بها على توفر تلك المساحة من الحرية واتساع الأفق، أن خروتشوف كان قد زار معرضا تشكيليا ولم ترقه إحدى اللوحات المعروضة، فقال مستهزئا، إنها مرسومة بذيل حصان، ثم تحدث حديثا غير مسئول عن الأدب والفن وخلط خلطاً غريباً بين السياسة وعلم الجمال وأراد للفن وجهة حزبية محضة.

إلا انه وبالرغم من مكانة خروتشوف الحزبية والسياسية آنذاك، وبرغم كثرة أدوات النشر والدعاية الرسمية، نوقش خطاب خروتشوف فى معهد جوركى مناقشة موضوعية جريئة... بل ورفضت معظم أطروحاته علنا - بل وأكثر من ذلك تم تجميد السؤال الخاص بالخطاب فى امتحانات المعهد وأصبح من المضحك جدا أن يدافع مثقفون ماركسيون عرب جاهلون عن تلك القواعد المغلوطة التى جاءت فى خطاب خروتشوف.

إن من فضائل المرحلة التى عاشها جيلى بالمعهد أن تعرف على العديدين من أبناء الشعب السوفيتى المبدعين فكان أن أدرك أن شريحة المبدعين والمثقفين هناك، لا تزيد كثيرا عن غيرها من الشرائح، ليست لها امتيازات ولا تقدم صكوكا لسلطة، وإن العمل الإبداعى عمل اختيارى يقوم به المبدع بدافعه الداخلى، وهناك أدباء وكتاب كبار كانوا عازفين عن النشر فى الصحف والدوريات الرسمية، بل كانوا يقابلون عنترياتها باحتقار شديد - ويكتفون بندوات ومنابر يختارونها.

ولنسمع جيلى يقول:

«إن أولئك الكتاب الذين حظيت بالتعرف إليهم نفضوا عنى غبارا كان ثقيلا على، فهم الذين نبذوا تلك الجمل المهترئة، أو ما اعتدنا على تسميتها بالكلمات الشاعرية. إذ قاموا باستخدام الكلمات العادية، وبرغم التزام بعضهم بالقافية والرباعيات، أو بشىء قريب، من الموسيقى لا يطيلون فى القصائد ولا ينزعون إلى الصور التجريدية الخاوية، وإنما تمتلىء صورهم بإيقاعات الحياة، ومن هنا اكتسبوا التميز، وفلتوا من نقد الجمهور اللاذع الساخر من شعراء السلطة إذ أن القيمة الحقيقية للكاتب والكتاب لا تستمد من زخارف الصحف ولا من طبل أجوف والذى قد يبهر الخاملين والبعيدين عن بواطن الأمور، أنها قيمة حقيقية تمنح للكاتب وهى قيمة معنوية كبيرة قد لا تجدها فى أى سلم اجتماعى، وهى تستمد من وجود جمالى فعلى متميز للمبدع»..

شهدت أروقة معهد جوركى للآداب مناقشات مفتوحة لأدب سارتر، وهمنجواى، وكافكا، كما سبق أن ذكرت وتحطمت عقب ذلك أسوار بين نظريات الأدب، نوقش على سبيل المثال كتاب «غارودى» - واقعية بلا ضفاف - وهى رؤية جديدة تختلف واقعيتها عن الواقعية الكلاسيكية التى انبثقت عن كتاب كلاسيكيين ماركسيين.

وقد عج ذلك المعهد بخليط غريب من الأساتذة الموهوبين والقادرين، منهم التقليدى الجامد الذى لا يتزحزح عن مواقفه واضعا المضمون الاجتماعى فوق كل شىء، وهو ملم بلغات أجنبية كالبروفسير باسيلوف مثلا، وهو أحد أعمدة نظرية الأدب، وهناك من ينحاز لجماليات النص، غير غافل، عن المضمون محاولا إيجاد علاقة جدلية بين الشكل والمضمون.

فى ذلك المناخ المحاط بالمعرفة والسباق إلى الاكتشاف كان جيلى وزملاؤه أسرى لإحساس عال

بالفقر المعرفى.. والهزال الثقافى برغم الزاد المتواضع الذى أتوا به من مصر، وقد دفعهم ذلك الشعور القاسى والمفيد إلى جهد كبير فى الاطلاع من جديد على الأدبين اليونانى والرومانى وذلك بخطة تحليلية مادية لا تنشغل كثيرا بالقواعد الجامدة بل تنشغل بصميم القيم الفنية والإنسانية.

ومن خلال اللغة الروسية ذاتها ولغات أخرى قدمت مجموعة من المثقفين العرب فى تلك الفترة أعمالا رفيعة المستوى مثل نماذج **فؤاد أيوب والتكريتى** فى علم الجمال.

وفى عهد **ستالين** قام **جيلى** بترجمة قصيدة طويلة للشاعر الروسى الشهير **باريس روتشوف** نشرت فى مجلة الآداب البيروتية، ثم جريدة المساء المصرية مع دراسة قصيرة، وكان موضوعها يتحدث عن إنسان سجن فى عهد **ستالين**، ومعروف أن شاعرها كان قد عوقب عقابا كبيرا، إذ حكم عليه بالسجن لمدة ٢٥ عاما، لانه وحسب حيثيات المحكمة أساء التعامل مع الوسط الرسمى أى (السلطة)، والحقيقة المرة أن ذلك الشاعر المظلوم الشجاع الصادق كان قد تحدث عن أحلامه ونوازعه، عن حزنه وضعفه ورغباته الجنسية العادية التى لا تتحقق، وحكى عن ذكرياته كإنسان وبعبارة بسيطة: تحدث الشاعر عن إنسانيته وكان هذا محرما آنذاك.

لقد نشرت نفس هذه القصيدة «الضحية» أثناء حكم **خروتشوف** وقرأتها قطاعات كبيرة من الناس أعجبت بها أيما إعجاب وتحمست لشاعرها المظلوم حماسا يليق بشجاعته وصدقه.

كان **جيلى** فى تلك الفترة مشدودا بكلياته إلى ذلك النوع من إبداع التمرد والصدق والتصدى معرضا بوجهه وموهبته عن شعر تكريس السلطة وترويج الشعارات الخاوية.

وفى نفس الاتجاه قام بترجمات مبدعة لقصائد الشاعر السوفيتى الغاضب **باريس كروميلوف** ملك النكتة والسخرية فى زمانه، وكان قد تعرض أيضا لعقاب نظام **ستالين** إذ حكم عليه بالاعدام جزاء صدقه وجرأته، وظل الشاعر **باريس** محفوظا فى قلوب الناس، يتداولونه بحب شديد.

أما ترجمات **جيلى** الأخرى فتتمثل فى أعمال كاملة لشعراء أذريجانيين وكازاخيين، وجورجيين، وروس، كما قام بترجمة بعض أعمال الروائى العربى الكبير **نجيب محفوظ** إلى الروسية، وراجع كتباً كثيرة فى السياسة والاقتصاد وغيرها.

بعد تلك المراحل العامرة بالتجارب الوافرة الحصاد.

بين مطارات تبتسم وأخرى تكفهر
بين حجرات تهز حوائطها وسقوفها بدايات القصائد المحاربة.

بين الدخان والأغنية وسمر الأحباب.

بين قبح الأنظمة وجمال الناس.

بين عذاب الواقع المر المستمر

وبين بروق غد أفضل

بين تمام الروح

وبين خذلان الجسد

كتب **جيلى** «الجواد والسيف المكسور»

وكان جرادا وسيفا ينكسر وينهض وينكسر

وكتب

الموت يدهم حلم البرتقال

وكان حلم البرتقال المهدد بالموت

وكتب

الحريق وأحلام البلابل

وكان بلبلا يحلم ويغني للثورة والحريق من كل حدب وصوب

وكتب :

بوابات المدن الصفراء «وظلت صفراء» تلك المدن إلى هذه اللحظة يقول جيلي :

كل نتاج أدبي يناضل ضد استعباد الناس والحط من كرامتهم، ضد الانتقاص من الحريات المدنية، بصرف النظر عن موضوعه وشكله، يساهم في توطيد السلام وتكوين الثقافة الوطنية.

وكان قوله هذا فعلا شعريا لازم مراحله الأولى ثم قفز في مراحله الوسيطة.. ثم رسخ واستقر واستأسد في مراحله الأخيرة.

كتب ذات مرة رسالة يتوسطها نص شعري نازف كأنه عائد لتوه من حرب كبرى، قرأته وأنا على أمشاط عقلي.. تتماوج خيوط الدم بين السطور، وعلى الهوامش بقايا دخان ومزق لحم وأصوات تنوح.. وكتل من رصاص الواقعة.

وكتبت له ردا أتساءل ما هذا الدم الشعري الهطول..؟؟

قال لي... طلب الحرية يستدعي قصيدة الدم .

ظلت حياته جميعها... قصيدة ساهرة تجلس بحزن ووعي شديدين إلى فقراء زمانه ومظلوميه.

هو مزيج من حس شديد الرهافة والعمق، وصورة معبرة، وكلمة منتقاة.

هو وردة كثيفة الحضور في حقل شعرنا المحارب المحارب .. وثقافتنا الوطنية المحاصرة .

يقول: كل إنتاج فني يولد في التربة الوطنية بكل خصائصها وسماتها، إلا أن ذلك التعبير عن تلك الخصائص بوضوح وصدق وعمق يرفع ذلك النتاج إلى المستوى الإنساني العام.

حرص على سلامة الجذر وصدارته، وتوق مشروع إلى عناق الإنسان في كل بقاع الأرض، وإيمان مؤدلج بإنسانية الثقافة والإبداع.

إن ذلك الوعي العميق بتجربته في الكتابة برز جليا وهو يخوض حروب الهجرة والرحيل الدائم يحفر في لحم صخر عوالم الآخرين شعوبا وأنظمة يرى، ويتأمل، ويحلل.

يقفز عاليا فوق حوائط الشعارات الرثة والمثال المستحيل.

يختزل التفاصيل ويهجر الإنشاء والزخارف والنمنمات يتوغل في الصميم، ويفوز بالقاضية في حلبة الشعر.

بين العواصم، وأسرارها، بسط جيلي أملاك عقله.

وتلك الروح الشفافة القلقة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وحضن أصدقاءه حضن الأمهات
وعاهد المنتظرين بزنازين الأنظمة
والمطوقين بأعين عسس الزمان
والمهجرين أبناء المنافى
وأولئك الأحياء فى الفواصل بين المقابر
عاهدهم على خوض الحرب
وذكرهم أنه لا مفر من خوض الحرب
حتى يذهب صناع الحرب
ان ذلك البدن القمحى اللون
الشاكى من قلة البصر
العنيد المزاج
الملىء الصدر دخانا من مختلف الجنسيات
الضاحك فى الغالب الأعم
المفتون بدفء الأمكنة
الساخر من نصائح كل طبيب
الطالع فوق العجز
الزاهد فى ما يشغل النجوم
المنتشى بلحظة الحب والفن والأمل

الأب الذى يقبل ابنتيه راكعا
سعيدا
غزير الدموع
بعد أن طاف المنافى
واخترق ضباب المدن جميعها
عاد الى مدينته الأولى
مرهقا هذه المرة
جريحا عاد
ليبث القاهرة حنينه القديم
ليقبلها قبلة حارة فاجعة
ليودعها وليقبل مراقد رفاقه الميامين
شهداء شرف الكلمة
يدعوهم لانتظاره فهو قادم
ليكتب للخرطوم وعبرى عبر الحمام الزاجل
نشيده المر الأخير
يواسى الأهل على مصابهم
ويعتذر عن عدم حضوره يوم يرفعون الحجر الحاكم
عن صدورهم الشريفة

*الهادى خليل**

يوسف شاهين بين المحلية والعالمية

(*) «العرب والحداثة السينمائية» والكاتب ناقد تونسى.

كثيرا ما يسقط هذا السينمائى النابغة الذى يمتلك حسا مرهفا بالصورة وحرفة فائقة، فى الثرثرة والتمطيط لذا أعتبر أن أنضج فيلم ليوسف شاهين على مستوى الحبكة السردية ليس باب الحديد (١٩٥٧) كما قيل وكتب المرار العديدة بل عودة الابن الضال (١٩٧٦). لماذا هذا الفيلم بالتحديد دون غيره؟

تصاغ الرواية فى عودة الابن الضال وتتجلى من خلال الرقص والغناء وتحررها الموسيقى من الكلام ومن التقيد بغرض معين. أنشودة «الشارع لمين، الشارع لنا» التى يرددها فى عودة الابن الضال جمع من الشباب والعمال وعلى رأسهم الابن العائد على بعد السنوات التى قضاها فى السجن، لا يهم أن نتبين ماذا تروى هذه الاغنية بالضبط وأن نتثبت محتوى كلماتها.

الشىء الذى يستهوينا هو كيف يقع التعبير عن قناعات وتطلعات كوجوب التصدى لقهر المستبدين لا عبر الحوار والخطابية المورطة فى الشعارات بل عبر لوحات راقصة وأناشيد تضفى الموسيقى على الأحداث مسحة من الاستعراضية والاحتفالية تنتشى بهما العين والأذن.

التوق إلى العالمية والرهانات الفنية:

لكن عندما يصر الموت على ملاحقة الفنان وعلى محاصرته، هل يبقى مجال للموسيقى وللغناء و «للحدوتة»؟ هل مشارفة الموت هى تلك اللحظة الحاسمة التى ينزع بفضلها الفنان عن نفسه غشاء الثرثرة وخدعة التواصل؟ هل شبح الموت هو الذى يلغى الكلام ويصقل الصورة ويحثها على اختزال جوهر الأشياء والوجود؟ أم هل أن ساعة الاحتضار هى الساعة التى تنتعش فيها الرواية و «الحدوتات»؟ وهل لا تجد الذاكرة ما يلهمها إلا

عندما يدرك الفنان أن الخيط الفاصل بين الحياة والموت أضحى واهيا؟

فى حدوتة مصرية يتخلل سرد الحكاية لقطات قلب تجرى له عملية جراحية دقيقة، وكأن رجات القلب هى التى تحدد النسق الحقيقى للرواية.

عمل الذاكرة ليس آليا إذ تطفو على السطح ذكريات وتغيب أخرى. الرواية متعددة الأوجه و**يوسف شاهين** يفتح نافذة تلو الأخرى حتى أنك تتساءل عن الخيط الرابط بين كل هذه المنافذ **شاهين** لا يحب التبسيط وينفر من الوحدة السردية الضيقة والمزيفة. ليس هنالك بالنسبة إليه شخصيات إيجابية وأخرى سلبية. الفنان الحقيقى لا يفضل شخصية على أخرى بل يتفاعل مع كل شخوصه بنفس التوهج.

التعددية التى تطبع السرد الشاهينى متأتية من الفضاءات واللغات والرغبات التى تسكن الفنان فى حدوتة مصرية مثلا، هنالك ثلاث لغات: العربية طبعا ومصر هى وطن المخرج وبلده، الفرنسية وفرنسا هى مكان الشهرة العالمية المتمثلة فى مهرجان «كان» السينمائى، الإنجليزية ولندن هى المدينة التى تجرى فيها عملية جراحية على قلب الفنان مدن أوروبية يأمل فيها الفنان تتويجا عالميا محتملا، فى الإخراج فى مهرجان كان عن فيلمه ابن النيل مثلا، أو فى التمثيل فى مهرجان برلين عن دور قناوى فى باب الحديد .

لكن مدن أوروبية تريحه وتلهمه بعض اللقاءات الفجائية مثل اللقاء فى رواق من أروقة قصر العروض السينمائية فى كان بين مخرج يترقب على أحَر من الجمر ردود الجمهور إزاء فيلمه ابن النيل وعجوز فرنسية عاملة تنظيف أو نشوة التضامن التلقائى الذى يرفض منطق الحكومات ليجعل من دفاعه عن الفن وترويجه هاجسه الوحيد وذلك يتجسد فى لقاء بين **يوسف شاهين** والفرنسى **هنرى لنغلوا** مدير الخزينة الفرنسية للافلام الذى ينبه المخرج المصرى خلال مهرجان موسكو الدولى للسينما إلى احتمال مصادرة فيلمه عن المناضلة الجزائرية جميلة، من قبل السفارة الفرنسية بموسكو.

لم يفرط **يوسف شاهين** رغم العالمية أو بفضلها فى قناعاته وهواجسه الحميمة، وداعا يا بونابارت هو إنتاج مشترك مصرى - فرنسى الفرنسيون كانوا ينتظرون من **شاهين** أن يمجد بطلهم القومى بونابارت والمصريون كانوا يتوقعون أن يكون وداعا يا بونابارت فيلما عن المقاومة الوطنية ضد الاحتلال الأجنبى. لو لم يكن **شاهين** فنانا أصيلا وصعب المراس، لكان بإمكانه مغازلة الطرفين الغربى والعربى والانسياق فى تنازلات عدة لإرضاء رغباتهما وأهوائهما. لكن بقى **شاهين** فى هذا الفيلم وفيا لعالمه الداخلى وقدم لنا عن الحوار بين الشرق والغرب وعن المواجهة بينهما صورة معقدة ومتعددة الأوجه (العلاقة الغرامية والعشقية مثلا بين الشاب على والجنرال الفرنسى كفارلّى).

الكثيرون أدانوا التوجه الذاتى لأفلام **يوسف شاهين** لأنه ينم عن تورّم «الأنا» وعن نرجسية مفرطة. هل النرجسية عيب فى حد ذاتها؟ أليس الابداع ذا صلة وثيقة بالنرجس؟

النرجسية فى حدوتة مصرية ليست مجانية أو من قبيل الادعاء والغرور بل هى فى تفاعل متين مع الظروف التاريخية التى يمر بها البلد، وكأن المجتمع لايبوح بخباياه وتناقضاته إلا إذا كشفت الذات عن عريها. تعيب بنت على أمها تزويجها من رجل مسن وعمرها وقتئذ لا

يتجاوز سبع عشرة سنة وتسألها بحسرة: «أليس هذا الاغتصاب بعينه؟» فيصبح أخوها ملوحا بيده صوبنا: «إغتصاب؟ ألم تكن مصر كلها مغتصبة؟».

الجسد العارى:

فى فيلم إسكندرية كمان وكمان (١٩٩٠)، يؤكد **يوسف شاهين** هذا المنحى الذاتى والنفسى الذى يتميز بالمراوحة وبالتداخل بين هموم الوطن ورغبات الفرد الفنان.

فيلم اسكندرية كمان وكمان تحية للنضال الذى خاضه السينمائيون والفنانون المصريون سنة ١٩٨٧ قصد إرساء الديمقراطية فى صلب منظمتهم. الفيلم يتضمن فعلا مشاهد حية وممثلة لإضراب الجوع الذى قام به الفنانون المصريون وعلى رأسهم الممثلة تحية **كاريوكا** والنجم الكوميدى **عادل إمام** والمخرج العائد من المهجر **توفيق صالح** لكن هذا الغرض الالتزامى ما هو إلا الجانب الظاهرى لفيلم محوره الأساسى مرة أخرى السينما والأفلام التى أنجزها المخرج وعلاقته بالممثلين الذين اشتغلوا معه وصلته بالمهرجانات السينمائية الدولية.

يتساءل مجددا **يوسف شاهين** فى اسكندرية كمان وكمان عن مسيرته السينمائية وعن أهم الأفلام التى أخرجها. تقول له **هدى سلطان** - وهى من الممثلات المحبذة لديه - إن أحسن فيلم أخرجه هو الأرض، وكأن **يوسف شاهين** يهزأ فى هذه اللقطة من هذا الرأى الذى ردد المرار العديدة عنه. **شاهين** لا يحب أن يحبس فى محطة واحدة لأنه يعتبر، بدون غرور، أن كل أفلامه هامة وأن الفيلم الموالى أفضل من سابقه وهكذا دواليك. فى اسكندرية كمان وكمان نرى قناوى على رصيف المحطه ماسكا بجلبابه وملوحًا بزجاجة «كوكا كولا» وهو يرقص فرحا على إثر الابتسامة والضحكة التى وجهتها له بائعة المشروبات الجميلة (هند رستم). هل يحن **شاهين** إلى عنفوان شبابه وإلى جسد مفعم بالحيوية؟ فى اسكندرية كمان وكمان، يتوجه **شاهين** إلى الشباب المحيط به بهذه الكلمات: «إننى أتحرك وأرقص وأنكح أحسن منكم جميعا».

أهدى **شاهين** فيلم اليوم السادس إلى الأمريكى **جين كيلى** (Gene Kelly)، نجم الأفلام الهوليودية الغنائية الراقصة فى الخمسينيات. فى اسكندرية كمان وكمان نرى **شاهين** يحاكى رقصات **جين كيلى** ويثب من مكان إلى مكان وكأنه يريد إثبات أنه شاب على الدوام وأن جسده ما زال قادرا على فعل المستحيل فى لقطة أخرى نرى عمر (**الممثل عمر عبدالجليل**) يرقص، على وقع أغنية من أغانى **أم كلثوم** وهو خائر على ركبتيه، حزين ووحيد بسبب، عدم نيله الجائزة الأولى فى التمثيل فى مهرجان سينمائى عالمى. جسد مسن ونحيف ومهتزئ يرقص رقصة الحنين على وقع أنغام تولى عهدها وجسد يافع وجميل يحول أنغام أغنية شرقية خالدة إلى عذابات الذات وخيباتها وكأن أغنية **أم كلثوم** هى الملاذ الوحيد فى لحظة انكسار الخاطر، ضد ظلم الغرب وعمائه.

الهم الذى يتوجع منه **يوسف شاهين** فى اسكندرية كمان وكمان هو أنه لم يكن ممثلا ولم يخض تجربة التمثيل بما فيه الكفاية لم يقم إلا بدور واحد وهو دور قناوى فى فيلمه باب الحديد فى اسكندرية كمان وكمان، نرى **شاهين** المخرج والممثل يتجسر على الممثل البارع والماهر الذى كان بإمكانه أن يكون لولا اقتصاره على فن الإخراج هذا الهم يطفو على السطح بصفة ملحة وحادة

لأن الممثل الرئيسى للفيلم الذى كان شاهين بصدد تصويره عن الإسكندرية وتاريخ الإسكندرية، تخلى عن المخرج وقطع صلته به. فى مسيرته السينمائية تمكن يوسف شاهين دوما من إيجاد «الوجه الآخر له (l'alter ego)»، الممثل الوسيم والجميل عمر الشريف فى صراع فى الوادى أو فى شيطان الصحراء، محسن محى الدين فى اسكندرية ليه، اليوم السادس، وداعا يا بونابارت.

فى اسكندرية كمان وكمان، يضيع من يدىّ شاهين سنده الرئيسى يحتار يوسف شاهين وتراوده الشكوك ولا يجد تفسيرا «لخيانة» ممثله الأساسى هذا هو الموضوع الرئيسى لفيلم اسكندرية كمان وكمان. يلقى المخرج يوسف شاهين كليا بجسده بصفته ممثلا فى الفيلم ويكشف بدون تنميق عن جسده وعن الأهواء والرغبات والخيبات التى تحركه. نرى المخرج فى خريف عمره وهو يردد اغنية عن جمال ممثله «خللوا» عينى وشوفوا بها. «يوسف شاهين يخاطر فى اسكندرية كمان وكمان بصورته وبرصيده باعتباره فناناً وهذه المغامرة بكل مزالقها نادرة جداً فى السينما العربية وليس فى متناول أى كان أن يقوم بها.

ذاكرة السينما والمتلقى:

نكتب عن السرد وعن الذاكرة وعن العالمية فى أفلام يوسف شاهين لكن لنسأل أنفسنا: ماذا اضاف من جديد مخرج الاختيار لا إلى السينما العربية فحسب بل إلى السينما العالمية أيضا؟ ما هى إضافته كما تتجلى فى حدوتة مصرية بالتحديد؟ هل هو إتقان المزاوجة بين الذاتى والموضوعى وحذقه التحكم فى المنطق السردى لرواية متناثرة السبل؟

إضافة يوسف شاهين الهامة هى سعيه لتأسيس ذاكرة سينمائية، أى أن الفيلم لم يعد مجرد سرد لحكاية بل هو أيضا استحضار للسيرورة الذاتية للمدونة السينمائية وللعمل الفنى كله. كيف صور شاهين فيلما ما؟ ماذا تطلب هذاالفيلم من خدع ومجهودات وتمارين؟ الفيلم يرى النور بفضل توفر ظروف الإنتاج والتمويل طبعا لكن أيضا، وخاصة، بفضل رغبات ملحة وحميمة وعشق للسينما ومراهنة عليه. عندما أبدت لجنة التحكيم الدولية لمهرجان برلين السينمائى نوعا من التحفظ فى إسناد جائزة أحسن ممثل للمرشح الأول وبدون منازع لنيلها وهو يوسف شاهين فى دور قناوى فإنها عللت تحفظها بكونه لا يعقل أن تسند جائزة دولية إلى أعرج. هذه المعلومة التى وردت فى حدوتة مصرية تبين لنا غباء الغرب وتجاهله للقدرات العربية. وعندما يذكر لنا مخرج الأرض أن الفنانة هند رستم قضت شهرا بالقرب من محطة السكة الحديد فى القاهرة، تعايش الناس وتختلط بهم لكى تقوم بدورها فى باب الحديد عن دراية وتنصهر فيه، فإننا ندرك ان فن التمثيل ليس موهبة فقط بل يتطلب ايضا تضحيات وحساً اجتماعيا مرهفا.

حدوتة مصرية فيلم يدّون لأفلام سابقة ولاحقة ولا يجوز أن نقول إن الرواية أهم من رواية تصوير الفيلم وان هذا الضرب الأخير من الافلام مجرد وثيقة لاغير وليس عملا فنيا بالدرجة الأولى.

ارسون ولز الهرم السينمائى الأمريكى انجز مثلا عطيل عن المسرحى الإنجليزى شكسبير ولكن أنجز ايضا حول ظروف تصوير هذا العمل فيلما عنوانه Filming Othello وهو فيلم روائى وإبداعى هل يجوز أيضا أن نقول أن فيلم المخرج البولونى اندرى واجدا كل شىء للبيع (Tout est a' vendre). وهو

فيلم تتعطل فيه الرواية وعملية التصوير ذاتها إثر حادث المرور الذى أودى بحياة الممثل الرئيسى فى الفيلم ـ فيلم هامشى فى مسار مخرج رائعة الرماد والألماس (Cendres et Diamants)؟.

الا تقتضى الحداثة أساسا جهر كواليس العمل الفنى والكشف عن دواليب وآليات إنجازه؟

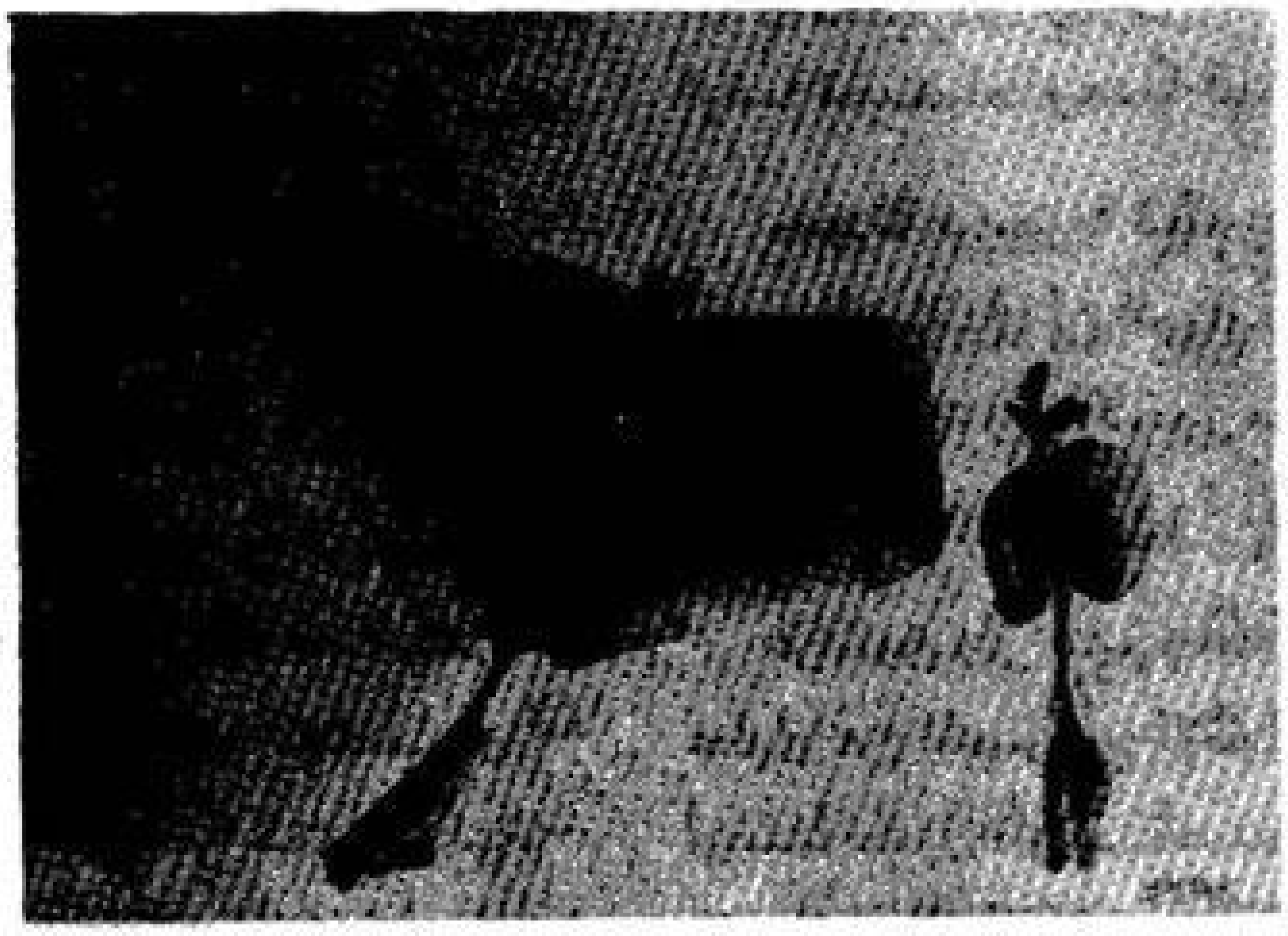
الحدوتة والرواية والذكريات، لكن لأى جمهور؟ مسألة المتلقى واضحة نسبيا فى أفلام شاهين السابقة وخاصة منها المحاطة بنوع من الهالة التقدمية والملتزمة. أهدى شاهين فيلم العصفور إلى شباب البلدان العربية فى الجزائر وفى تونس، كما جاء فى مقدمة الفيلم.

من الأصلح فى حدوتة مصرية أن نعرف بالمتلقى انطلاقا من الفيلم ذاته. لم يعد يلهث المبدع ـ رغم اتساع افق الإنتاج وتشابك المصالح وتكاثر الإغراءات ـ وراء الجمهور الواسع وضرب المواعيد مع التاريخ بل أصبح يبحث وهو فى قمة عطائه عن مصالحة هذا المتلقى الأصيل الوفى والساذج والذكى فى آن واحد الا وهو الطفل.

الأطفال جماهير الحدوتات والخرافات «والأرجوز» ومسرح الأشباح .

فى آخر مشهد من حدوتة مصرية نرى المخرج طريح الفراش. يزوره الطفل ويمتد جنبه ويمتزج به ويذوب فيه. يمكن للمبدع أن يقول وقتئذ: «من الآن، لم أعد وحيدا» وكأن الفنان لا يجد ملاذه إلا فى المصالحة مع طفولته.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



مائيات عدلى رزق الله

مكتبة عربية

منى أحمد أبو زيد

حقيقة إخوان الصفاء

هذا عنوان كتاب جديد للدكتور عادل العوا ، وهو يبحث عن حقيقة هذه الجماعة الفكرية المعروفة (إخوان الصفاء) التي ظهرت في الفكر العربي الإسلامي وانتشرت أفكارها وآراؤها في القرن الرابع الهجري ، وهذه الجماعة لم يعرف شيء عن أسماء أعضائها أو عن أغراضها الحقيقية ، بشكل قاطع .

فقد شكل (إخوان الصفاء) جماعة سرية ، وتركوا مجموعة كبيرة من الرسائل كتبوها بشيء من الرمز والإشارة ، واختلفت الآراء حول حقيقتهم وتضاربت أقوال العلماء والمؤرخين بشأنهم ومن أجل استجلاء الحقيقة كان هذا الكتاب ، الذي حاول أن يستنطق التاريخ ، ويغوص في أعماق المصادر ، يقارن بين الآراء والاتجاهات ، ويحلل أفكار إخوان الصفاء لمعرفة إلى أي اتجاه ينتمون .

نشأ إخوان الصفاء في البصرة في مطلع القرن الرابع الهجري، أما اسمهم فقد أخذوه من باب «الحمامة المطوقة» من كتاب «كليلة ودمنة» ليدل على صفوة الإخوة . ويصفون أنفسهم بأنهم إخوان أصدقاء أصفياء ودودون محبون علماء ، أخيار فضلاء ، كرام متعاونون ، وهم يؤكدون جانب الصداقة ، وأن أحدهم ليضحي بنفسه في سبيل الجماعة . وقد تألفت هذه الجماعة بالعشرة وتصافت بالعشرة ، ووضعوا لأنفسهم مذهباً زعموا أنه يقربهم إلى الفوز برضوان الله ، فقد رأوا إن الشريعة قد دنست بالجهالات ، واختلطت بالضلالات ، ولا سبيل إلى تطهيرها إلا بالفلسفة ، لأنها حاوية للحكمة الاعتقادية والمصلحة الاجتهادية .

وينقسم هذا الكتاب إلى مدخل وثلاثة أقسام ، خصص المؤلف المدخل لدراسة أهم الاتجاهات الفكرية التي شغلت خريطة الفكر العربي في القرنين الثالث والرابع

الهجريين وقد ركز في هذا على توضيح أهم الفرق الكلامية وأصحابها المعبرون عن علم أصول الدين.

ويشير الباحث إلى سبب تركيزه على هذا الاتجاه الفكرى دون غيره من الاتجاهات بإيراد عبارة ذكرها المستشرق الفرنسى «ارنست رينان E.Renan» تقول «إن الحركة الفلسفية الحقيقية فى الإسلام إنما يجب طلبها فى الفرق الدينية» باعتبار أن الدين هو الذى كان يتمتع بالسلطان الأقوى على المسلمين ، وأعتقد أن السبب الحقيقى يعود إلى أن الباحث يميل إلى أن يرد حقيقة (إخوان الصفاء) إلى المعتزلة دون سواهم ، ويصف حركتهم بأنها حركة إصلاح دينى أراد أصحابها فهم الإسلام فهما عقلياً مخالفاً لأغلب ما كان سائداً فى عصرهم ، وأنهم مثلوا أيضا حركة دفاعية عن تصورهم ضد المخالفين لهم من اتباع الفرق الدينية الإسلامية أو من غير المنتمين إلى الإسلام.

كما يصفهم أيضا بأنهم حركة مذهبية ، اعتنوا باستخدام التفكير الفلسفى وممارسة أصول المنطق لدحض خصومهم ، وإجادة عرض آرائهم ، بالإضافة إلى أنهم مثلوا حركة عقلية ، فكان لهم الفضل والريادة فى رفع العقل إلى مرتبة أن يكون مصدرا للمعرفة الدينية ، بل هم أول من اعترف صراحة بقيمة الشك باعتباره باعثا أول على المعرفة. ثم يشير الباحث بإيجاز إلى فرق دينية أخرى مثل فرقة أهل السنة والجماعة ، والخوارج ، والمرجئة والشيعة ، وهذه الفرقة الأخيرة حاول الباحث أن يجعل بينها وبين فرقة المعتزلة وشائج فكرية وصلات عقلية ، ولعل السبب فى ذلك أن الكثيرين يرجعون حقيقة (إخوان الصفاء) إلى الشيعة ، فركز الباحث على بيان صلات التشابه بين المعتزلة والشيعة ليتسنى له فيما بعد رد (إخوان الصفاء) إلى المعتزلة بدلا من الشيعة.

ويتضمن المدخل أيضا إشارات سريعة إلى أهم التيارات الفلسفية التى عرفت فى هذا العصر مع توضيح جوانب من الحياة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية للدولة الإسلامية مركزاً على الجانب السياسى، وهذا التركيز يعلله فيما بعد بأن الحالة السياسية هى ما دفعت جماعة (إخوان الصفاء) إلى إخفاء حقيقتها وجعلت من نفسها فرقة سرية، لأنها كانت فرقة مناهضة للحكم السياسي حينذاك.

ويعرض الباحث في القسم الأول لمعطيات التاريخ، وفيه يعالج ما جاء من آراء ونظريات تتصل بجماعة (إخوان الصفاء) وأبرز مؤلفى رسائلهم. فقد ظلت أسماؤهم طى الكتمان، ولم يشر إليهم إلا القلة، وعلى رأسهم التوحيدى.

وقد ترك (إخوان الصفاء) موسوعة فلسفية تتكون من قسمين أساسيين، أحدهما يمكن إذاعته بين الناس، وهو يتكون من إحدى وخمسين رسالة بعنوان (رسائل إخوان الصفاء)، والآخر قسم مكتوم، وهو بعنوان (الرسالة الجامعة). ويشكل القسم الأول موسوعة علوم وفلسفة ولاهوت وتصوف، موجهة للجمهور، أما القسم الثانى فكان وقفا على أعضاء الجماعة دون استثناء وكانت البصرة مركز تواجدهم، عندما كانت البصرة عاصمة العلم ومحط رجال كثير من رجال الفرق والمذاهب.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويحاول الباحث استعراض الآراء التي قيلت عن الهوية التاريخية لإخوان الصفاء، وهى آراء حاولت بعضها أن تردهم إلى أشخاص مثل الجريطى والكرمانى، أو إلى بعض أئمة فرق الشيعة الإسماعيلية، أو إلى فرقة القرامطة ، أو إلى جماعة زيد بن رفاعة.

وينتقد الباحث كل هذه الآراء، ويرد جماعة (إخوان الصفاء) إلى الحركة الاعتزالية، ويطلق عليها اسم «حركة اعتزالية حديثة» على اعتبار أن أصحابها مثلوا مذهبا فلسفيا روحانيا أخلاقيا، رأى أن الدين الحقيقى إنما هو الصداقة والمعاملة الحسنة والإحاطة بالعلوم وتنزيه النفس واتباع العقل، وهذا التصور يدنو بهم من النظرة الاعتزالية.

ويركز الباحث فى القسم الثانى على توضيح الإطار الفكرى لإخوان الصفاء، فيقوم بتحليل معطيات رسائلهم لبيان أسلوبهم الفكرى فى إخضاع هذه الأفكار كلها لأهداف مذهبهم، فيقوم بدراسة موسوعة العلوم والمعارف لديهم، حيث قسموا العلوم التى يتعاطاها البشر إلى ثلاثة أجناس؛ علوم الآداب، والعلوم الشرعية الوضعية، والعلوم الفلسفية.

ولكل جملة من هذه الأجناس فروع كثيرة، تشمل مختلف فروع المعرفة الإنسانية، وقد حددها إخوان الصفاء على وجه الإجمال بستة وثلاثين فرعا، منها واحد وعشرون فرعا فلسفيا تؤلف أنواع العلم الحقيقى الذى لا يتوخى تلبية حاجات الحياة الشخصية الاجتماعية واليومية، ولا حاجات النفس المريضة التى لا خلاص لها إلا بالدين، بل تستهدف تلبية حاجات روحية محضة، هى حاجات الروح السليمة، حاجات الذكاء الإنسانى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والعلوم الفلسفية هى الميدان الخاص بالنشاط الفلسفى، والفلسفة أولها محبة العلوم، وأوسطها معرفة حقائق الموجودات بحسب الطاقة الإنسانية، وآخرها القول والعمل بما يوافق العلوم، فالفلسفة تبدأ بمحبة العلوم وتنتهى بتكييف الآراء والأفعال مع تعليم الحقائق التى تكتشفها. ولكن الفلسفة بذاتها فى رأى (إخوان الصفاء) هى التشبه بالله بحسب الطاقة الإنسانية، وكل من زاد فى معرفتها زاد فى درجة القرب من الله.

ويخصص الدكتور عادل العوا فصلا بكامله فى هذا القسم لدراسة مفهوم الله، بوصفه مصدر الخلق، وهو فى الوقت ذاته «منطلق الدين وأساس الحضارة والموضوع الأسمى لكل نظر، فيما يرى (إخوان الصفاء). وتتشابه هذه التصورات مع ما ذهب إليه فلاسفة الإسلام عندما اعتبروا أن الإنسان الحكيم هو الإنسان الذى يبلغ أعلى درجة من درجات السعادة والمعرفة فيتشبه بالله قدر طاقته الإنسانية. وأن معرفته تعالى أسمى أنواع المعرفة وأعلى درجات الحكمة والفلسفة».

إلا أن الباحث لا يرجع هذا الاتجاه عند إخوان الصفاء إلى اتجاه فلسفى، بل يحاول أن يبحث عن صلات تربط بين الإخوان وفرقة المعتزلة، فيورد أصول المعتزلة الخمسة، وهى الأصول التى تشكل الأرضية الفكرية لديهم، ويحاول أن يرد بعض أفكار (الإخوان) إليها. ويحاول أن يقارن بين التصور الاعتزالى فى ذات الله وصفاته مع تصور (الإخوان)، ويرى أنهما قد

اتفقا فى هذا، واعتبرا أن الصفات جزء لا يتجزأ من تصورهم لذات الله.

ولكن ما ذهب إليه المعتزلة فى تصور الذات وإثبات الصفات عن طريق السلب لا الإضافة لم يكن اتجاه المعتزلة فقط بل سبقتهم إليه فرق أخرى قالت بحدوث صفات الله، وهناك من يرجع الاتجاه الاعتزالى فى الصفات إلى مصادر فلسفية بدءاً من رئيسهم واصل بن عطاء حتى بقية المعتزلة؛ وبالتالى يكون التشابه بين المعتزلة و(إخوان الصفاء) فى موضوع الصفات لا يرجع إلى أن (الإخوان) أخذوا عن المعتزلة، بل إلى أن الجميع أخذوا عن اتجاه واحد، هو طريقة الفلاسفة فى إثبات الصفات عن طريق السلب.

ويرجع الدكتور العوا تصور (إخوان الصفاء) فى مسألة الفعل الإنسانى وعلاقته بالقضاء والقدر إلى أنهم تأثروا بآراء المعتزلة فى الأصل الثانى من أصولهم الفكرية، الا وهو أصل العدل. فقد صرح المعتزلة بأن الإنسان فاعل لا فعاله بناء على القدرة المعطاة له من الله تعالى.

ولكن لماذا يقصر المؤلف فكرة الحرية على المعتزلة وحدهم؟ صحيح أنهم أهم من عرض لها وبحثها بشكل موسع، إلا أن هناك فرقا أخرى قالت بالفكرة نفسها، وعن هذه الفرق أخذ المعتزلة، بل هناك فرق أخرى قالت بالرأى نفسه فى زمن المعتزلة مثل فرقة الزيدية من الشيعة والإسماعيلية من الشيعة أيضا، وبالتالى لم تكن فكرة الحرية حكرا على المعتزلة حتى نرجع كل من قال بها إلى الاتجاه الاعتزالى.

ثم يعرض الباحث إلى الأصل الثالث، أصل الوعد والوعيد الاعتزالى، ويرى أن (إخوان الصفاء) قد تشابهوا مع المعتزلة فيه، إلا أن هذا الأصل كما هو أصل فكرى فهو أيضا أصل دينى تمثل فى أن الله قد وعد الطائعين بالجنة وتوعد العصاة بالنار وبالتالى فهو أصل قد يوجب عند فرق أخرى غير المعتزلة. ويورد الباحث مقارنة بين الأصل الرابع عند المعتزلة بمثيله عند (إخوان الصفاء)، ويذكر هذا بالعبارة التالية «الأصل الرابع» وهو أصل المنزلة بين المنزلتين، فإنه يتضح أكثر ما يتضح فى رأى الإخوان بالموقف الذى ينبغى اتخاذه عندما تراد الدعوة باسم هذا الأصل، وينتهى كلامه عند هذا الحد، ولا أعرف ما وجه التشابه بينهم فى هذا الأصل!!

أما الأصل الأخير، المتصل بمراقبة سلوك الآخرين والتدخل فى شؤونهم، وهو الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر، وهو آخر الأصول الفكرية الاعتزالية، فيرى الباحث أنه لا يحظى بعناية (الإخوان) الكبرى، ويفسر ذلك بأن هذا الأصل كان بالدرجة الأولى خطة عمل المعتزلة السياسى قبل ظهور العباسيين، ثم فقد أهميته فيما بعد.

ويأخذ المؤلف بعد ذلك فى مقارنة بعض الأفكار العقلية بين المعتزلة و(إخوان الصفاء) مثل خلق القرآن، وحدوث العالم، والعلم الإلهى، لينتهى من هذا إلى أن (إخوان الصفاء) هم من المعتزلة. ولكننا لا نوافقه على هذا الرأى لأن فكرة خلق القرآن قالتها من قبل فرقة الجهمية والقدرية، وفكرة الحدوث أخذ بها كل المتكلمين، والكندى من الفلاسفة، أما تصور العلم الإلهى فهو تصور اشترك فيه المتكلمون فى مقابل التصور الفلسفى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والقسم الثالث والأخير من هذا الكتاب وهو بعنوان «نظرات شاملة» يقوم على تقديم نظرات تركيبية تحاول الكشف عن حقيقة حركة (الإخوان) بالاستناد إلى دراسة آثارهم في النصوص التي تركوها. فيستعرض فحوى الرسائل وأسلوب كتاباتهم وطريقة البدء والانتهاء، واعتماد (الإخوان) ودائما على تأكيد أفكارهم العقلية باستشهادات من الآيات القرآنية، أو الأحاديث النبوية، ويخضعون أفكارهم لفكرة يقظة الروح. وهذه الفكرة يعدها الباحث مفتاح مذهبهم الخاص. حيث أنهم يستخلصون منها ضرورة التعلم وإكمال العلم، والتحقق من المعارف، والعمل بحسب معطيات الحقيقة مع مراعاة قواعد الأخلاق، وأن نجاة الإنسانية إنما تتم بالفضيلة والعلم. وقد تخضع الرسائل أحيانا لوحدة الموضوع، وقد يوزع الموضوع الواحد على أكثر من رسالة، كما تميزت كتاباتهم باحتوائها على أبيات من الشعر العربي والفارسي، وكان أسلوبهم أسلوبا سهلا مطواعا ولغتهم لينة تشعر القارئ بأن المؤلفين حريصون بالدرجة الأولى على نشر أفكارهم الفلسفية والدينية، وأنهم اختاروا الأسلوب الأسهل حتى درجة التبسيط لكي تنتشر أفكارهم بين سواد الشعب.

وإذا كان الباحث قد حرص على رد حقيقة (إخوان الصفاء) إلى المعتزلة مع عقد مقارنات بين الجانبين، إلا أن هناك أفكاراً صرح بها (الإخوان) ويستحيل أن تصدر عن المعتزلة ، من هذه الأفكار فكرة (إخوان الصفاء) عن تأثير الأفلاك على سلوك البشر ، ومحاولة التنبوء بالغيب وهو مالا تقبله المعتزلة .

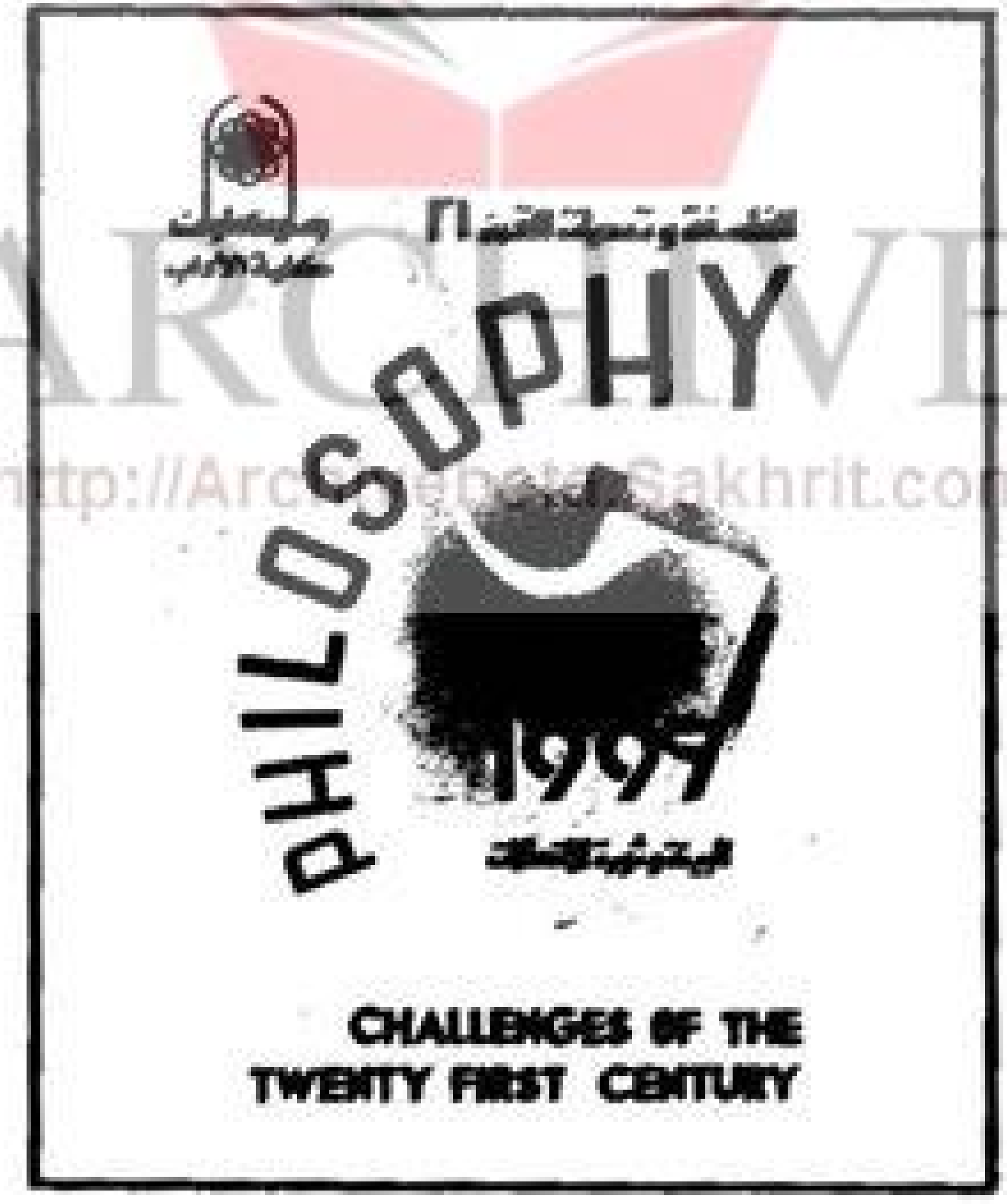
كما شملت كتابات (إخوان الصفاء) بعض الأفكار الصوفية والحديث عن الوجدان وهو اتجاه لم يرض به المعتزلة ولم تنكر في مؤلفاتهم ، كما حرص (الإخوان) على استخدام اللغة الرمزية والإشارة على حين أن أسلوب المعتزلة دائماً أسلوب واضح جلي لا يلجأ إلى الرمز ، هذا بالإضافة إلى أفكار أخرى توجد عند (إخوان الصفاء) ولم تظهر عند المعتزلة .

إلا أن الكتاب شامل لكافة الدراسات السابقة عن (إخوان الصفاء) ، وهو محاولة جادة لعرض الآراء ومقارنتها بعضها ببعض مع الرجوع إلى المصادر الأساسية القديمة ، وأيضاً الحديثة ، سواء كانت عربية أو أجنبية ، ومن هنا كانت قراءة هذا الكتاب متعة عقلية سواء اتفقنا مع صاحبه أو لم نتفق ؛ فهو كتاب قيم من أستاذ باحث متعمق له كثير من الدراسات الهامة السابقة في تاريخ الفكر العربي الإسلامي ، وهو بالفعل جدير بالقراءة خاصة لمن يريد أن يعرف شطراً من تاريخ الفكر العربي عند أهم فرقة حاولت التنوير ودعت إلى التسامح الفكري بين الفرق المختلفة .

أول مؤتمر فلسفى دولى

تعقده جامعة حلوان

بمبادرة غير مسبوقة لقسم الفلسفة بكلية الآداب جامعة حلوان، انعقد أول مؤتمر دولى فلسفى يقام فى مصر والعالم العربى، استغرق ثلاثة أيام (من ٢٥ ـ ٢٧ مارس ١٩٩٧). وفى إطلالة عميقة متأنية، تدعمها معاينة واقعية، على دوافع المؤتمر وغاياته التى حددت موضوعه ومحاوره، وحكمت وقائعه؛ وفى تنظير عام لقسماته المميزة، والإضافات التى أسهم بها على مستوى الرؤى الفكرية والمعطيات العلمية الحديثة، والفاعليات المتجددة، والطموحات الإنسانية المشروعة؛ يبدو حديثنا عن هذا المؤتمر أمرا له ما يبرره، لاباعتبار المؤتمر نموذجا لعمل فلسفى يمكن



احتذاؤه أو تطويره لدعم مصداقية الدور الفاعل الذى تضطلع به الفلسفة فى عصرها، وتجسيده، فحسب، بل باعتباره أيضا عملا علميا عربيا يتجاوز فى نوعه وفى مضمونه وتوجهاته تقاليد وأعرافًا حثية وأنماطا ووضعيات إقليمية سائدة، تحصر اهتمامها فى نطاق ضيق يغلب عليه التكرار والاجترار والحركة الرتيبة فى الزمان والمكان، والتقوقع فى كهف الذات، خوفا طفوليا من انطلاق يأتى بجديد، أو انفتاح ـ وإن يكن مقنعا ـ على الفكر والثقافة الغربية المعاصرة يمكن أن يفيد.

لقد أدرك قسم الفلسفة الوليد، ضرورة التمرد على هذا المألوف والسائد، فكان الإصرار على أن يكون المؤتمر دوليا لا إقليميا، وأن يكون موضوعه ومحاوره متميزة، وعلى درجة من الجدة والحداثة، لايقف مردودها عند حد لفت الأنظار

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وإثارة الانتباه الى ما هو كائن وما ينبغى أن يكون، بل تتجاوز هذا الحد الى حيث الإسهام الفاعل فى ربط الفلسفة بمشكلات عصرها الراهن وتحدياته، فكان الموضوع هو: (الفلسفة وتحديات القرن الحادى والعشرين - البيئة وثورة الاتصالات).

ولم يكن اختيار هذا الموضوع يستهدف مجرد إثارة لقضية عصرية ملحة يمارس المؤتمرون من خلاله تدريبا فلسفيا يستشعرون به لذة عقلية سلبية موقوتة، وإنما كان الهدف الأساسى، شحذ العقلية الفلسفية والعلمية، العربية والغربية، لتضطلع بمسئولياتها فى مواجهة تحديات القرن المقبل، تلك التى أسهم فى صيغتها الإنسان ذاته، سواء بما حققه خلال القرن الحالى من إنجازات علمية نظرية وتطبيقية فائقة، وتقنيات متطورة مذهلة تحمل فى كيانها الوعد والوعيد من حيث أفرزت سلبيات عديدة متنوعة، كما أثمرت إيجابيات لا تنكر قيمتها، وبما صدر عن الإنسان نفسه من ممارسات جانحة، فردية وجماعية، إقليمية ودولية، انطلقت من دوافع يغلب عليها الأثرة المفرطة والأهواء والمطامع والنزعات التى تحاول إلغاء أو محو «الآخر» شخصا وشعبا أو دولة، أو تضعفه وتسلبه حيثيات وجوده، مما صار يعصف بمنظومات حقائق وقيم أصلية لها أهميتها، أو يكاد.

وقد فرضت «مشكلة البيئة وثورة الاتصالات» نفسها على عقلية المنظمين للمؤتمر وحازت السبق على غيرها من المشكلات التى تأخذ طابع التحدى، باعتبار هذه المشكلة على قدر من الاتساع يسمح، بل سمح فعلا، باحتواء العديد من مشكلات أخرى تدور فى هذا الفلك رغم اختلافها النوعى وخصوصياتها الكمية والكيفية، مثل صراع الهيمنة والأيديولوجيات بصورها تلك التى اعتمدت آلياتها فى غزو الفضاء، والتكالب على امتلاك الأسلحة النووية والجرثومية والكيماوية، إلى جانب سلبيات النظام العالمى الجديد الذى هو أشبه «بالحيوان وحيد القرن»، والمعايير المتباينة إلى حد التناقض، التى تواجه بها قضايا حقوق الإنسان والنزاعات الدولية، تنظيرا وتقييما ومعالجة، وتنامى ثقافة العنف والتعصب والجنس والجريمة، على حساب ثقافة القيم الإنسانية الإيجابية المضدة، فضلا عن الإرهاب الفردى والجماعى والدولى، الذى تعددت صوره، وتباينت توجهاته وغاياته وتنوعت آلياته.

وإذا كانت هذه المشكلات جميعا تلقى بفاعلياتها وتداعياتها ونفاياتها فى محيط الواقع الإنسانى بمحتواه الحيوى والطبيعى والبيئى؛ فإن مشكلة البيئة بمعناها الخاص ليست منفصلة بخصوصيتها وتميزها النوعى عن تلك المشكلات، بل تتداخل معها وتتشابك إلى حد يجعل الفصل بينهما فصلا منهجيا نظريا لا غير، يُلجأ إليه عند البحث والدراسة، دون إمكانية هذا الفصل العام فى الواقع الفعلى. وتبدو خصوصية مشكلة البيئة فيما يواجهه إنسان العصر من تصحر ونقص فى الماء والغذاء، وتلوث يتخذ صورتين: إحداهما، مادية متجسدة فى تلوث الماء والهواء والتربة، والثانية: نظرية، تتمثل فى تلوث الفكر والقيم والمبادىء الإنسانية الرفيعة بفعل التيارات الفكرية المتصارعة المتضادة فى منطلقاتها وغاياتها ومساربها، وقد انعكست آثار هذه المشكلات سلبيا على

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سلامة الإنسان وصحته فى بنيته الشخصية ومكوناتها العضوية والفسيولوجية والنفسية والعقلية والعقائدية والأخلاقية، كما أثرت بالسلب فى واقعه الحياتي، وفى محتوى هذا الواقع: الثقافى والتشريعى والسياسى والاقتصادى والاجتماعى، بما يسوق الإنسان سوقا متسارعا يقذف به فى أتون كوارث تؤدى به إلى نهايات مأساوية محتومة غير محسوبة بقدرها، أو هى على أقل تقدير، تضعه فى موقع المتربص المترقب لهذه النهايات فى قلق ويأس يصعب تجاوزهما.

ولا يمكن إغفال المردود الإيجابى والسلبى لثورة الاتصالات، وعلاقة ذلك بالبيئة - فى معناها الواسع - وإنسانها المعاصر. فإذا كانت هذه الثورة قد أحالت العالم إلى قرية كونية لا يخفى على أهلها خافية مما يجرى فى أقاصيها وأدانيها من أحداث ووقائع أيا ما كانت مجالاتها وصورها؛ فإنها قد وظفت من جانب بعض الأفراد والجماعات والمؤسسات الحكومية والأهلية والدول العظمى المتقدمة، توظيفا أقل ما يوصف به أنه جانح قصد به فرض وتكريس الهيمنة السياسية والاقتصادية والثقافية والإعلامية على الدول والشعوب المتخلفة والتى مازالت تتحسس معالم الطريق إلى النمو والتقدم.

ولا شك فى أن هذه المشكلات المختلفة المتلاحمة، ترتد فى مرجعياتها ومصادرها وعللها فى معظمها، إلى منظومات قيم ومبادئ ونظريات وعلاقات تكون أيديولوجيات تتضمنها رؤى ومذاهب وفلسفات متباينة تبدو فيها هذه المنظومات متضادة متناحرة، وأيا ما كان الأمر، فإن هذه المنظومات فى بنياتها ومحتواها تدخل فى صميم الفلسفة ودائرة اهتمامها إن لم نقل بأنها تنبثق عن فلسفة حياة أو فلسفة مذهب وتعبر عنه فى الواقع أصدق تعبير.

كل ذلك ألقى على عاتق الفلسفة فى شخوص أهلها عبئا جديدا من نوع خاص لم يغب عن أذهان أصحاب المشروع (المؤتمر)، ومن ثم كان الطرح الفلسفى الذى لم يغفل البعد العلمى، لموضوع المؤتمر مرتكزا على أربعة محاور: أولها «الفلسفة والطبيعة»، والثانى: «الفلسفة والعلم»، والثالث: «الفلسفة والاتصالات»، أما المحور الرابع والأخير فهو «آفاق الفكر الفلسفى فى القرن الحادى والعشرين». ويعد هذا تنظيرا متحررا من أية دجماطيقية يزعم بها أصحابه الصواب والكمال كله، وإنما يعبر عن رؤية لا تتأبى على النقد.

ومن هذا المنظور، ووفقا لمحددات الموضوع الرئيسى ومحاوره التى اعتمدت - نظريا - لتغطية أبعاده ومعالجة إشكالياته، فقد كانت آليات التطبيق والتحقيق على درجة من الاتساق والمواءمة أدت إلى تطابق عالمية الفلسفة والعلم مع عالمية المشكلة الأم (البيئة وثورة الاتصالات) مع عالمية المؤتمر ذاته الذى يعد إحدى هذه الآليات التنفيذية، ومن ثَمَّ فقد كان ضروريا ومنطقيًا أن يشارك فى المؤتمر كوكبة ممتازة من رجال الفكر والفلسفة والإعلام والسياسة من دول غربية صديقة كفرنسا وبولندا وألمانيا، ودول عربية شقيقة كالجزائر والمغرب الى جانب نظرائهم من ذوى الاختصاص فى الجامعات والمؤسسات المصرية المعنية، مما طبع البحوث والأوراق المقدمة بطابع التعدد والتنوع من حيث عرض كل مفكر وباحث لجانب من المشكلة أو

لبعد من أبعاد الموضوع، من زاوية ومنظور مختلفين.

ففيما يتعلق بالمحور الأول قدمت ثلاثة بحوث تبرز معالم الرؤية العربية الإسلامية لعلاقة الإنسان بالطبيعة لدى مفكرى الإسلام كالمعتزلة **والفارابى وإخوان الصفا**، من جانب كل من: د. **البخارى حماتة** (الجزائر)، د. **مرفت عزت**، د. **إبراهيم تركى** (مصر)، وفيما يتعلق بالمحور الثانى، ركزت البحوث المقدمة، على المنجزات العلمية النظرية والتطبيقية، والتقنية فى مجال علوم البيولوجيا والوراثة والهندسة الوراثية، وانعكاساتها الحيوية والطبية والأخلاقية والفلسفية والتشريعية والسياسية خصوصا فيما يتعلق بالاستنساخ الحيوى عامة وإمكانية تطبيقه على الإنسان خاصة. وأصحاب هذه البحوث جميعا مصريون هم: **د. أحمد مستجير** (طاقم الشفرة الوراثى عند الإنسان)، **د. أحمد شوقى** (الأخلاق البيولوجية)، **د.علاء عبد المتعال** (الأخلاق الطبية وبعض مشكلات العصر). أما د. **فؤاد أبو حطب** (مصر) فعرض لمنظور جديد لفلسفة العلم بالإشارة إلى علم النفس. وقدم د. **محمد مهران** بحثا فى (فلسفة البيئة). وأرسل د. **سالم يغوث** (المغرب) بحثا عن **(هابرماس ومسألة التقنية)** تفضلت بإلقائه د. **عطيات ابو السعود**، بعد مقدمة مكثفة حول الموضوع.

وفى المحور الثالث، قدمت د. **إليسيا كوتشنسكا** (بولندا) بحثا فى «الطبقية كموضوع للفن» وكيف يمكن لثورة الاتصالات إحداث تغييرات فى وسائل التعبير الفنى والتذوق الجمالى مما تنعكس آثارها على علاقة الإنسان بالطبيعة وعلاقة هذه بالفن. وعرضت د. **عواطف عبد الرحمن** (مصر) للتحديات الإعلامية والثقافية فى العالم. أما د. **جان فربيه** (فرنسا) فقدم بحثا فى «الساحة العمومية والحضرية». وعرض د.**جانو سيمن** (ألمانيا) لموضوع هام أيضا هو «الانتقال من المماثلات الرقمية إلى عالم السيبرناطيقا». أما د. **حسن حنفى** (مصر) فعرض لثورة المعلومات بين الواقع والأسطورة»، كما قدم د. **انور مغيث** بحثا فى «أزمة البيئة وأثرها فى الفكر السياسى».

وفى المحور الرابع، قدمت بحوث غاية فى الأهمية بحيث تضع الفلسفة أمام تحدياتهاوتبرز مسئولياتها فى مواجهة هذه التحديات التى تفتح أمام الفكر الفلسفى آفاقا جديدة فى القرن القادم. وكان طبيعيا أن تتضمن هذه الأبحاث رؤى وتنظيرات فلسفية متنوعة تحمل فى باطنها هموم رجال الفكر الفلسفى فى الشرق والغرب، فقد تحدث د. **جورج لابيكا** (فرنسا) عن «تحذير البيئة» مطوفا حول العالمية والكونية، وعرض د. **يانوش كوتشنيسكى** (بولندا) لطبيعة العلاقة بين الأيكولوجيا والكوكبية. وقدم د. **مراد وهبة** (مصر) بحثا عرض فيه لرؤية خاصة تتضمن تصورا جديدا للفلسفة باعتبارها كسمولوجيا لا أنطولوجيا.

وعن مشكلات التقدم وتحدياته التى سيواجهها إنسان القرن المقبل خصوصا فى المجتمعات الفقيرة المتخلفة، قدم د. **محمد رءوف حامد** (مصر) بحثا فى «التقدم الأسى طريق لاجتياز التخلف ومنافسة المتقدمين». أما د. **الزواوى يغورة** (الجزائر) فعرض لقضية الأنوار والتقدم من منظور

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأنطولوجيا التاريخية، وقدم الأستاذ/ السيد ياسين (مصر) «صياغة جديدة لمفهوم التقدم»، وأثارت د. سهير عبدالسلام (مصر) في بحثها عن «الكونية والهيمنة» إشكاليات عديدة منبهة الى أخطار الهيمنة، واختتم د. مجدى عبد الحافظ (مصر) الجلسة الأخيرة من جلسات المؤتمر ببحث تناول فيه «إشكاليات الفلسفة في القرن المقبل».

وقد بلغ عدد البحوث التي قدمت بالفعل خلال جلسات المؤتمر ثلاثة وعشرين بحثا استغرقت سبع جلسات علمية، هذا بخلاف جلستي الافتتاح والختام. وعلى المستوى الأدائي أو الإجرائي ينبغي التنويه بعدة وقائع إيجابية، لعل أهمها ذلك الحوار الجاد المتعمق العقلاني المستنير، المتحرر من كل هوى وتعصب وانفعال. ومثلت الترجمة الفورية لوقائع الجلسات باللغات الثلاث (العربية والإنجليزية والفرنسية) عاملا فاعلا في إثراء الحوار والمناقشات وتفهم وجهات النظر والأفكار المطروحة بتأثير القنوات اللغوية الثلاث، فضلا عن إسهام الترجمة في إثراء التواصل الوجداني والروحي بين المؤتمرين فأحالهم الى أسرة علمية واحدة تسودها المشاركة والتفاهم والود. وكان لاستخدام آليات تقنية تعليمية متنوعة (السبورات - شاشة التليفزيون - البروجيكتور - الفيديو). أثر واضح في إيضاح وشرح أفكار ومنجزات علمية ورؤى فكرية، مما أبرز إمكانية توظيف التقنية لخدمة الطرح الفلسفي للقضايا والمشكلات الفلسفية الخالصة وغيرها التي تتصل بالعلم.

وقد أضفى د. حسن طلب (مصر) الذي اضطلع بمهمة التقديم لجلسات المؤتمر وصياغة خلفياتها ورسمها بالكلمات، أضفى على الجلسات والمشاركين روحا جديدة صافية نقية خلقت مناخا امتزجت فيه حمية الفكر برقة الوجدان وجذوة الحوار العقلي بنسمات الود والأخوة الإنسانية.

لكل هذا، لم يكن غريبا أن يضيف هذا المؤتمر الدولي الفلسفي جديدا ما كان ليتحقق إلا من خلاله كعمل غير مسبوق في عالمنا العربي. فإذا كان المؤتمر بصورته هذه ومضامينها يحمل دلالة ظاهرة للعيان على روح الإقدام والجرأة والمبادرة التي يتمتع بها قسم الفلسفة الوليد؛ فإنه أيضا يؤكد على حقائق قد تغيب عن بعض الأذهان، أو مازالت تبحث عن تأصيل مصداقيتها لدى إنسان هذا القرن والمستقبل القريب المنظور.

ولعل أهم هذه الحقائق، هي أن الفلسفة ليست، ولا يمكن أن تكون، مقطوعة الصلة بعصرها ومشكلات الإنسان فيه، ولابتاريخها القديم والحديث، وهي تجدد نفسها باستمرار في روحها ومناهجها وتنوع موضوعاتها، وتستبدل أردية جديدة تواكب بها روح عصرها ومستحدثاته بأخرى قديمة تراثية، محتفظة بما في هذه من در ولآلىء ترصع بحياتها ثوبها الجديد، نافضة عن نفسها كل «تخاذل عقلي» ينكص بها عن التصدي في شجاعة لأزمة العصر ومشكلاته المتقاطرة المتفاقمة التي تتهدد الإنسان في ذاته وطبيعته وقيمه، بل في وجوده وواقعه المعيشي وعلاقاته بالأغيار أحياء وجمادات، وطموحاته المستقبلية باعتباره حقيقة مرنة وصيرورة متصلة من حيث تمثل التاريخية والزمانية، علاقة مميزة لوجوده، وهي التي تتيح له أن يتقدم ويتطور،

وتمكنه من الانطلاق والتحرر سعيًا الى واقع أفضل ومستقبل أكثر إشراقا.

والحقيقة الثانية، والتى يؤكد عليها المؤتمر، هى أنه لا بديل عن التواصل الثقافى فى صوره الفلسفية والعلمية والأدبية والسياسية، بين مختلف الشعوب والحضارات. لإثراء الوعى الإنسانى العام ودعم روح المشاركة والتعاون لمواجهة تحديات العصر خصوصا إذا كانت تتسم بالعمومية وتخترق حواجز المكان والجنس واللون والدين، وتتجاوز فوارق اللغة والثقافة والمذهبية، فبرغم اختلاف طبيعة بعض المشكلات ونوعيتها من مجتمع إلى آخر، فإن هناك مشكلات أعم وأخطر تهدد المجتمع الإنسانى العام بحيث لا يكاد يخلو منها مجتمع إقليمى فى الشرق أو فى الغرب، فى الشمال أو فى الجنوب، ومن هنا تبدو دعوة الفلسفة إلى فكر إنسانى عام كونى أو عالمى يشارك فى إنتاجه والإفادة منه كل البشر، دعوة لها ما يبررها، وهو ما يخول لنا اعتبار هذا المؤتمر تجسيدا واقعيا وإن يكن بصورة مصغرة ومتواضعة لهذه الدعوة التى مازالت تمثل حلما يراود البشرية الآن.

أما الحقيقة الثالثة، التى يبرزها أو يعيدها المؤتمر الى ذاكرة البعض، فهى أن الفلسفة والعلم شقيقان تربط بينهما عروة وثقى لا انفصام لها مهما يثار بينهما من شجار وتدافع، وأنه برغم ما لكل منهما من طبيعة خاصة وقوة دفع وتطور ذاتية، فإنهما يتبادلان معا الملاحقة باستمرار نقدا وتوجيها وتأصيلا وتعديلا فى المسار والتوجهات والغايات. فإذا كان العلم كثيرا ما يواجه بنقد الفلسفة وتصحيحها لغاياته، وكبح جموحه؛ فإن الفلسفة بدورها تتأثر بمنجزات العلم وتجدد موضوعاتها وتثرى بحثها بمعطيات العلم وحقائقه، ومن هنا لم تعد مهمة الفلسفة مقصورة على التحليل والتفسير والتنظير، بل تجاوزت هذا الحد إلى حيث اقتحام الواقع بثوابته واستخدام آليات تمكن من نقده ومن الإسهام فى تغيير بنية الوعى الإنسانى ومنظومة قيمه ونظم علاقاته، وتصحيح مسار العقل، وتغيير الواقع إلى ماهو أفضل، وفقا لمنهجيات ورؤى براجماتية علمية.

وأخيرا، فإن هذا المؤتمر، يؤكد على حقيقة قد تَزاور عن بعض الأذهان، وهى أن دور الجامعة ورسالتها لم تعد مقصورة على التعليم والبحث العلمى ولا محصورة فى نطاقهما، بل أضيف إليها بعد آخر يمثل فريضة ظلت غائبة زمنا، وهى الإسهام فى خدمة المجتمع وتنمية البيئة ومواجهة مشكلاتها، ومازال حلم العلماء والمفكرين فى بلادنا العربية يتجدد فى سياق أمل يراودهم وهو أن البحوث العلمية على كثرتها وتنوعها، بما تفرزه المؤتمرات العلمية وتحتويه الرسائل العلمية الجامعية، طريقا إلى المؤسسات التنفيذية تعيد إلى هذه البحوث والدراسات روحها وحركتها الفاعلة، وتحررها من رقادها الآسن على رفوف المكتبات وفى أقبية المخازن متشحة بالمداد الأسود حزنا على مصيرها المخزى، وبدون استحضار هذه الفريضة الغائبة وإحيائها باستزراع البحث العلمى فى تربة الواقع، سوف يسقط الحلم ويصير هشيما تذروه الرياح.

كانت هذه، إطلالة قصيرة على أول مؤتمر دولى فلسفى عربى يعقده قسم الفلسفة بكلية الآداب جامعة حلوان.

محمد حسينى أبو سعدة

أحمد مرسى

ألين جينسبرج

ALLEN GINSBERG

١٩٢٦-١٩٩٧

روعت الأوساط الثقافية الأمريكية يوم الخميس ٣٠ مارس على أثر إذاعة نبأ إصابة الشاعر إلين جينسبرج بسرطان الكبد وتوقعَ الأطباء أن يصرعه المرض بعد خمسة أشهر على الأكثر وكان هذا النبأ فقرة هامة فى جميع نشرات أخبار محطات الراديو التى تتكرَّر خلال فترات زمنية قصيرة طوال النهار كما احتل صدارة النشرات الإخبارية لشبكات التليفزيون.

وكانت الصدمة الحقيقية لمحبى وأصدقاء وقرّاء الشاعر «اللعين» الذى أوصى بعدم استخدام أجهزة إطالة العمر بطريقة اصطناعية أن يسقط الشاعر بعد ثمانية أيام فقط منذ إبلاغه بمرضه الذى لا شفاء منه. وكان نبأ مصرعه مرة أخرى إحدى فقرات نشرات الأخبار الهامة، وإن كان بالنسبة لمن قرأ وأحبّ شعره أكثرها دوياً وأعمقها أثراً ولا أحسبنى أبالغ فى هذا الوصف.

ولذلك، لا غرو إذن، أن تطلع علينا، وربما على العالم، صحف مثل واشنطون بوست ونيويورك تايمز وغيرهما من الصحف القومية والمحلية الأمريكية بنبأ وفاة الشاعر فى صفحاتها الأولى، برغم أن نبأ الوفاة لم يعرف إلاّ فى ساعة متأخرة من يوم السبت ٥ إبريل، ومع العلم بأن هذه الصحف تطبع عدد يوم الأحد فى وقت مبكّر.

ولما كنت قد نشرت هنا من قبل موضوعاً عن الين ضمن دراسة وافية إلى حدّ ما عن حركة «البيت» Beat، ساكتفى فى هذه العجالة بالتركيز على أهم ما قاله النقاد والأصدقاء عن الشاعر بعد وفاته مباشرة.

كتب ويلبورن هامبتون فى مقال نشرته صحيفة نيويورك تايمز فى الصفحة الأولى بعدد الأحد، اليوم التالى لوفاة الشاعر، تحت عنوان الين جينسبرج، «الشاعر المعلم لجيل البيت، يموت فى عمر السبعين... شاعر جيل البيت المتوّج الذى أصبحت قصيدته «عواء» مانفستو للثورة الجنسية وقضية

شهيرة لحرية التعبير في الخمسينات. أمنت في النهاية لكاتبها مكاناً في البانتيون الأدبي الأمريكي» .

وقال مورجان ان جينسبرج كان يكتب حتى النهاية. «كان يعمل في كتابة كثير من القصائد، ويتحدث إلى الأصدقاء القدامى. لقد كان في حالة معنوية مرتفعة جداً. وكان يريد أن يكتب شعراً وينهي عمل حياته ».

وقال الروائي ويليام بوروز «كنا صديقين لمدة تزيد عن خمسين سنة. لقد كان ألين شخصاً عظيماً وسع تأثيره العالم. وكان رائداً للانفتاح أنموذجاً للصراحة على مدى الحياة. لقد دافع عن حرية التعبير والخروج من جميع الدواليب(*) قبل أن يفعل ذلك الآخرون بمدة طويلة. وهو مؤثر لأنه قال ما كان يؤمن به. إنني سوف أفتقده.»

وبفضل قوة شخصيته التي لا يمكن قمعها وعن طريق شعره، مثل جينسبرج، كما يقول ويلبورن هامتون جسراً بين السرى والمتجاوز، وكان يشعر بالارتياح في معتزلات الحكماء الهنود في الستينيات شعوره بالارتياح والألفة في مقاهي (البيت)، قبل ذلك بعشر سنوات. وكما كان حضوره جلياً في الطلقات التي دمغت الثقافة - المضادة الموجهة نحو المخدرات في سنوات.. (أطفال الزهور):

وفي شعره المبكر صدم (أمريكا ايزنهاور) باحتفاله بعشق المثيل الجنسي والمخدرات، وبفضل انغماسه في الاحتياجات ظلّ محطاً لأنظار الرأي العام وزوّد نقاده بالذخيرة لكنه خلال كلّ ذلك، احتفظ جينسبرج كما يقول استون بطابع الوداعة الذي أقصى عنه قدراً كبيراً من الغضب الذي كان يثيره.

وقد عرف على نطاق العالم باعتباره أستاذاً في إثارة السخط وقد قرأ شعره وعزف على «الصنج» بأصابعه في قاعة البرت في لندن، وطرد من كوبا بعد أن وجد أن تشي جيفارا «طعِم»، وغنّى ثنائيا مع بوب ديلان Bob Dyla وأنشد «هاري كريشنا» في برنامج ويليام بوكلي التليفزيوني كما قال الناقد جون لينارد Lenard في إطراء عام ١٩٨٨: إنه بطبيعة الحال، قاطع طريق اجتماعي. لكنه قاطع طريق اجتماعي غير عنيف».

صورة للشاعر الراحل ألين جينسبرج

(*) يستخدم تعبير الخروج من الدولاب بمعنى أن يكف عاشق المثيل عن إخفاء طبيعته وميوله.

وقال چيه دى. ماكلايشى الشاعر ورئيس تحرير مجلة «بيل ريڤيو» فى يوم وفاته: «كان جينسبرج أشعر شاعر أمريكى من جيله، وكان قوة اجتماعية بقدر ما كان ظاهرة أدبية.

إن رحلة جينسبرج التى أوصلته الى مكانته باعتباره أحد أشهر شعراء أمريكا، بدأت خلال سنوات الجامعة بمونت كلير، بنيو جرسى. لكنه فى ١٩٤٣ حصل على منحة من الرابطة العبرية لشباب بباترسون، مكنته من الالتحاق بجامعة كولومبيا بنيويورك؛ وكان يعتزم أن يدرس القانون ليصبح محامياً مثل شقيقه، لكنه سرعان ما جذبته الفصول الأدبية التى كان يقدمها مارك ڤان دورين وليونيل تريلينج فتحول من القانون إلى الأدب.

وفى كولومبيا اختلط بجمع ضمّ چاك كيراوك Kerouac الطالب السابق الذى كان يكبره فى العمر بأربع سنوات، ولوسيان كار ووليتام بوروز وفى وقت لاحق نيل كاسيدى Neal Gassady، وهو عامل بالسكك الحديدية كانت لديه تطلعات أدبية. وقد كوّنوا معاً نواة لما أصبح يعرف بحركة «البيتس» Beats.

ولكن إذا كان أعضاء حركة البيت «يخلقون التاريخ الأدبى فيما حول جامعة كولومبيا وكافيه وست إندر فقد كانت هناك تيارات تحتية خطيرة لنشاطاتهم.

وفى ١٩٤٩، بعد أن حصل جينسبرج على درجة الليسانس، انتقل هربرت هانك، وهو كاتب ومحتال، إلى شقته وخزّن فيها بضائع مسروقة وقد قبض على هانك فى النهاية وأودع السجن، أما جينسبرج، الذى تذرع بالجنون فى دفاعه عن نفسه، فقد أرسل إلى مصحة عقلية حيث بقى ثمانية أشهر. وهناك، التقى بمريض آخر هو كارل سولومون، الذى أرجع جينسبرج إليه الفضل فى تعميق فهمه للشعر وقوته باعتباره سلاحا للانشقاق السياسى.

وبعد عودته إلى باترسون (نيوجرسي) أصبح جينسبرج ربيباً لويليام كارلوس ويليامز الطبيب الشاعر الذى كان يعيش على مقربة: وكان استخدام ويليامز للعامية الأمريكية فى شعره ذا تأثير كبير فى الشاعر الشاب.

وذهب الـين إلى سان فرانسسكو بضمان مرتّب البطالة لمدة ٦ أشهر فى جيبه. وكانت سان فرانسسكو فى ذلك الوقت مركز طاقة أدبية ضخمة. وأخر غرفة قريبة من موقع City Liggts حيث مكتبة الشاعر لورانس فيرلنجتى Ferling hetti ودار النشر السرية، وبدأ يكتب.

وخلال تلك الفترة أصبح جينسبرج أيضاً جزءاً من دائرة سان فرانسسكو الأدبية التى كانت تضمّ كينيث ركروث وهو مؤلف وناقد ورسام ـ وجارى سنايدر snyder ومايكل ماكلو Ma-clure وغيرهم وكما التقى ببيتر أورلوفسكي. الذى أصبح رفيقه فى الثلاثين سنة التالية.

وكان عمله الكبير الأول الذى كتبه فى سان فرانسسكو قصيدة عواء Howl القصيدة المرسلة الطويلة التى عبرت عن هموم جيل اغترب عن المجتمع السائد ومثله.

ومع ذلك لا مفرّ من القول فى هذا الصدد أن قصيدة «عواء» يؤرخ بها فى الانتصار على الرقابة ولكن الشئ المؤسف حقًا أن إحدى محطات الراديو رفضت أن تقرأ القصيدة على الهواء خلال أسبوع خصص للرقابة فى الولايات المتحدة والأدهى من ذلك أن هذه الواقعة حدثت مؤخرًا فى ١٩٨٨.

وقد حاول جينسبرج أن يشرح هدف حركة البيت فى رسالة إلى والده تحمل تاريخ ١٩٥٧ «لقد اشتكى ويتمان منذ وقت بعيد أنه ما لم تلطف قوة أمريكا المادية بحقن روحى من نوع ما سوف ننظم فى نهاية الأمر إلى «الملعونين الخرافيين، ونحن نقترب من هذه الحالة بقدر ما أستطيع رؤيته. وطريق الخلاص الوحيد هو أن يضطلع الأفراد بالمسؤولية وأن يعبروا عما يشعرون به حقيقة. وهذا هو ما نحاول أن نفعله جماعة».

وفى مناسبة أخرى، وأنا هنا انقل عن هامبتون، وصف جينسبرج القواعد الأدبية بإيجاز وبلاغة أكثر «لا يتعين عليك أن تكون على صواب. كل ما عليك أن تفعله هو أن تكون صريحاً.» وجينسبرج نفسه لم يكن شيئًا إذا لم يكن صريحاً.

كان جينسبرج فى طليعة حركة جديدة ذائعة، الثورة الجنسية وثقافة المخدرات فى الستينيات، المظاهرات المناهضة لحرب فيتنام ووكالة المخابرات المركزية واحتجاجات ريجان فى الثمانينيات. وقد قبض عليه فى ١٩٦٧ فى احتجاج ضدّ الحرب فى نيويورك ثم قبض عليه مرة أخرى لنفس السبب، بالمؤتمر الوطنى الديمقراطى فى شيكاجو فى ١٩٦٨.

وخلال تلك النشاطات جميعاً استمر فى الكتابة بعد «كاريش» فى ١٩٥٩تضمنت الأعمال الكبيرة طفل أ لـ T.V. فى ١٩٦٠ و «يشتيا فوركس سوترا» (١٩٦٦) «زيارة ويلز» (١٩٦٧) و «لا تطعن فى السن» (١٩٧٦) و «الكفن الأبيض» (١٩٨٣).

وخلال عمره المهنى الشهير، حصل جينسبرج على عدة جوائز من بينها جائزة الكتاب القومية (١٩٧٣) وميدالية روبرت فروست للإنجاز الشعرى المتميز (١٩٨٦) وجائزة الكتاب الأمريكى للإسهام فى الإبداع الأدبى (١٩٩٠) وأهم من كلّ تلك الجوائز أنه لم يحصل على جائزة بوليتزر ولم يقع عليه الاختيار لمنصب أو لقب الشاعر الأمريكى المتوّج، الحقيقة التى المت أصدقاءه ومحبيه.

ساعد جينسبرج فى إنشاء مدرسة جاك كيرواك للشعرية المفككة بمعهد ناروبا فى بولدر، بولاية كولورادو، وهو جامعة بوذية درس فيها فصولاً صيفية فى الشعر والتأمل البوذى. وقد أصبح أحد أصوات جيل «البيت» الحيّة الأخيرة وحامل الشعلة.

وفى ١٩٨٥ أصدرت دار النشر هاربر أندرو «مجموعة قصائد» وهى أقرب إلى الأعمال الكاملة للشاعر حتى وقت صدورها. وكان صدور هذا الكتاب بمثابة ترسيم لجينسبرج فى التيار السائد للأدب الأمريكى. وقد استجاب لمتطلبات التسويق فى هذا الوسط الجديد فقام بجولات حول الولايات المتحدة ظهر خلالها فى برامج التليفزيون لكنه كان فى هذه المرة يرتدى البدلة التقليدية وربطة العنق ترويجاً لكتابه وقال لأحد مضيفيه على التليفزيون يسألنى الناس إذا كنت قد أصبحت محترماً الآن. وأقول لهم لقد كنت دائماً محترماً.

ولكن برغم بدلته وربطة عنقه، استمرّ الرقباء ينظرون إليه بحذر.

وفى الحقيقة كان صدور الأنثولوجيا الشعرية عن دار النشر هاربر، المحطة الأولى على طريق

النجاح المادى الذى يرتبط بالنجومية على الطريقة الأمريكية، التى لا شك تختلف أيما اختلاف عن البوذية التى اتقنها الشاعر ومارس شعائرها حيًا وميتًا.

ولكن أصدقاءه ومعجبيه لم يعترضوا بطبيعة الحال على صدور مجموعته عن دار نشر كبيرة وراسخة فليس هناك شاعر يستطيع أن يرفض هذه الفرصة. ولأن طريق الألف ميل يبدأ بخطوة. أثار جينسبرج دهشة الوسط الثقافى الأمريكى عندما قام، فى الخطوة التالية ببيع مخطوطاته وأشيائه ومتعلقاته الخاصة لجامعة ستانفورد بكاليفورنيا بحوالى مليون دولار. وقد أثارت هذه الصفقة ضجة بين المثقفين، وبصفة خاصة ابناء جيله الذين اعتبروها، كما كتب مايكل بلومنتال فى مقال بعنوان «الين جينسبرج مليونير.. «بمثابة المسمار الأخير فى نعش مجرد ذروة نوستالجية لجيل الستينيات فترة الراحة من الرأسمالية المتقلبة، بينما مرة أخرى الآن أنزل الستار الأخير على كلمات إمرسونية مثل (الروح - و «الوحى» و «القدسية») فى العامية الأمريكية.

شق جينسبرج الطريق لكراهية المادية وإحياء القيم الروحية لجيل بأسره بحثًا عن مجتمع أكثر إنسانية وأكثر تسامحًا وأقل توجهًا نحو المال وهو نفس جينسبرج - الذى كانت اعماله تباع فى طبعات جميلة بحجم الجيب بدولار واحد من منشورات «سيتى لا يتس» فى سان فرانسسكو، والآن تباع فى مجلد ضخم فى طبعة شعبية بمبلغ ٢٢,٥٠ دولار - ولابد انه قد سأل نفسه: إذا كان مارلون براندو يحصل على ٣,٥ مليون دولار، لماذا لا احصل على مليون دولار؛ وإذا كانت مئات الملايين تدفع لمادونا، لماذا لا يدفع لى مليون دولار؟ و.. و... وإذا كان صديقى القديم ويليام بوروز يستطيع أن يقدم إعلانات تليفزيونية لأحذية «نايكى» الرياضية، فلماذا لا احصل على مليون دولار؟... ويقول بلومنتال إن شكسبير نفسه ينصح فى مسرحية «كما تحب» «بع عندما تستطيع».

ويختتم بلومنتال مقاله الوثائقى بقوله.. لقد أخذنا إلى الهند وكوبا ونيبال بحثًا عن انفسنا الحقيقية، وصادق كاسترو ودالاى لاما - وبوب ديلان. الآن وأخيرًا، أصبح لديه شئ ما جوهرى يستطيع أن يتحدث عنه مع «چورج سوروس» (بليونير مستثمر).

«لقد عاد إلى الوطن أمريكا. وصادق العم سام ولابدّ انه كان يعرف طوال الوقت أن المانترا الأمريكى الحقيقى كان علامة الدولار، وليس الـ «om» وقد كان، بعد كلّ شئ، وهو الذى شاهد «أفضل عقول جيله يدمّرها الجنون - وتستردها النقود.»

ولكن بلومنتال لم يتردد فى أن يقول «لقد قدّست الين جينسبرج فى جامعة هارڤارد ذات يوم باعتباره النبى الملحمى لجيل بأسره ولازلت أعتقد انى كنت محقًا».

وتجب الإشارة إلى أن مقال بلومنتال كُتب منذ حوالى عامين تقريبًا.

وفى ختام هذا العرض السريع والمختصر لآراء الكتاب فى الشاعر أشعر انى لااستطيع ان اتجاهل المقال او بالاحرى النعى التقديرى الذى كتبه الناشر والشاعر والصديق لورانس فيرلينجتى Ferlinghetti صاحب مكتبة دار النشر الشهيرة City Lights بسان فرانسسكو.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يقول فيرلينجتى - ٧٨ عامًا - لولا الين جينسبرج لما كان هناك على الأرجح أى جيل بيت معترف به. إذ كان لا يمكن أن يعترف به بدون نقطة محورية.

إن وفاته خسارة كبيرة للجميع وبصفة خاصة الشعراء وجيل البيت إنه الرجل الذى غيرّ الوعى الشعرى لعدة أجيال - ليس فى أمريكا الشمالية فقط، بل فيما حول العالم. وكان عاملاً مساعدًا أدبيًا معادلاً لعذرا پاوند فى العشرينيات - برغم اختلافهما سياسياً اختلافاً مطلقًا.

لقد بدأت أنشر شعره فى ١٩٥٥. وكانت سيتى لا يتس ناشره الأول. وكنت المحرر الوحيد لشعره فى المدة من ١٩٥٦ إلى ١٩٨٥.

ويحكى فيرلينجتى قصة نشر قصيدة «عواء» المعروفة والدوى الذى أحدثته فى الولايات المتحدة على المستويات السياسية والأدبية والاجتماعية ثم يقول إن مجلة (شعر) التى تصدر فى شيكاجو، كانت قبل «عواء» أكاديمية ورصينة، ولكنه غيرها فى ليلة واحدة. وقد أصبح الشعر بعد ذلك لعبة كرة جديدة تمامًا. ويضيف أن هجاء اسم البيتلز كان B.E.A.T ولم يكن ذلك مصادفة. ولا يمكن إحصاء الشعراء الأمريكيين الذين تأثروا به - ليس الأمريكيين فقط، لكن فى جميع أنحاء العالم.وفى براغ على سبيل المثال، أخذ فنانوهم وشعراؤهم بعد سقوط الستار الحديدى يسقطون إلى سان فرانسسكو ويشهد جميعهم بتأثير جينسبرج الكبير عليهم وكان شعره يوزّع فى طبعات سرية فى براغ خلال الديكتاتورية. كان شعر الين منارة لهم فى كثير من الأماكن - فى أوروبا الشرقية، ونيكاراجوا وجميع منطقة أمريكا الوسطى.

ومن بين قصائده المفضلة لى قصيدة «عمتى روز» أول قصيدة فيما أذكر أبكتنى. وقصيدة «أمريكا» هى أيضاً من بين القصائد الأثيرة إلى نفسى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد ظلّ الين على رأس قائمة أكثر الكتب توزيعًا بين منشورات سيتى لا يتس لعدة سنوات.

ويشكو فيرلينجيتى من أن جميع معارض جيل البيت التى أقيمت فى المتاحف الأمريكية/ ومن بينهما متحف هويتنى للفن الأمريكى فى نيويورك، سجلت نهاية حركة البيت فى ١٩٦٥ ويقول كما لو أننا قد فارقنا الحياة وتمّ دفننا. لكن هناك ينتجون بصورة مستمرة باستثناء چاك كيرواك.

«كان ينبغى أن يحصل الين على المزيد من اعتراف المؤسسة وأعتقد أنه شئ مفزع أنه لم يعرض عليه منصب الشاعر المتوجّ بمكتبة الكونجرس، وأنه لم يحصل أبدًا على جائزة بوليتزر.

«وقد كتبت رسالة إلى روبرت هاسى منذ ستة أسابيع فقط وسألته عن هذا الشئ بالذات، لكن منصب الشاعر المتوج/ أعطى بعد ذلك إلى روبرت بنسكى، ولو أن الين كان قد حصل على هذا المنصب فى حياته لكان ذلك شيئًا رائعًا بالنسبة له.

«لقد تحدثت إليه ليلة الأحد. كان قد طلبنى على التليفون ليقول لى أنه قد عاد توًا من المستشفى وأنهم اكتشفوا أنه مصاب بسرطان غير قابل للشفاء وأن أمامه أربعة أشهر فقط على قيد الحياة.

وآخر شئ قلته له «سيكون بوذا هو الفائز».

وقد رفض استخدام كل أجهزة إطالة - العمر عندما كان يحتضر. ولم يستعد الوعى بعد إصابته بسكتة دماغية ليلة الخميس وهكذا فقد ذهب على النحو الذى أراده

أميركا

أميـركا لقد أعطـيتك كلّ شئ والآن أنا لا شئ.

أميركـا دولاران وسبعة وعـشرون سنتاً ١٧ يناير، ١٩٥٦.

لا أستطيع أن أتحمّل عقلي.

أميركا متى ستنهين حرب الإنسان؟

فلتنكحي نفسك بقنبلتك الذرية.

أنا لا أشعر أني بخير لا تزعجيني.

لن أكتب قـصيدتي حتى أكـون في حالتي الذهنية السليمة

أميركا متى ستكونين ملائكية؟

متى ستخلعين ملابسك؟

مـتى سـتكونين جـديرة بمليـونك من التروتسكيين؟

أميركا لماذا مكتباتك العامة زاخرة بالدموع.

أميركا متى سترسلين بيضك إلى الهند؟

إنّني ضقت ذرعًا بمطالبك المجنونة.

متى أستطيع أن أذهب إلى السوبر ماركت وأشتري ما أحتاجه بطلعتي الجميلة؟

أمـيركـا أنت وأنا الكامـلان وليس العـالم القادم.

آليتك شئ زائد عن الحدّ الذي أطيقه.

لقد جعلتني أريد أن أكون قديسًا.

لابدّ أن هناك طريقة ما لتسوية هذا الجدل.

«بوروز» في طنجة لا أعتقد أنه سوف يعود إنه شئ شرير.

هل أنت شـريرة أم أن هذا أحـد أشكال المداعبات الخبيثة؟

إنني أحاول أن أتطرقّ إلى لبّ الموضوع.

إنني أرفض التخلي عن حواذي.

أمـيـركـا كُفِّي عن الدفع إنني إعـرف مـا أفعله.

أميركا زهرات البرقوق تتساقط.

لم أقرأ الصحف لمدة أشهر، كل يوم يحاكم شخص ما فى جريمة قتل أميركا إننى أشعر بستمتالية الـ wobblies

أميركا تعودت أن أكون شيوعيًا عندما كنت طفلاً لست آسفًا.

إننى أدخّن الماريوانا كلّما سنحت الفرصة.

أجلس فى بيتى لمدة أيام بدون انقطاع وأحدق فى الورود داخل الدولاب. عندما أذهب إلى chinatown أسكر ولا أطرح على الأرض أبدًا.

مُصمم على أن مشكلة سوف تحدث.

كان ينبغى أن تشاهدينى وأنا أقرأ ماركس.

محللى النفسى يعتقد أنى سليم تمامًا.

لن أقرأ صلاة الرب.

لدى رؤى صوفية

وذبذبات كونية.

أميركا لا أزال لم أقل لك ما الذى فعلته.

للعم ماركس بعد أن عاد من روسيا.

إننى أخاطبك.

هل سوف تدعين حياتك العاطفية تديرها مجلة تايم؟

مجلة تايم تستحوذنى؟

أقرؤها كل أسبوع.

غلافها يحدّق فى كلما مررتُ خلسة بناصية محلّ الحلوى.

أقرؤها فى بدروم مكتبة بيركلى العامة.

إنها تحدّثنى دائمًا عن المسؤولية رجال الأعمال جادون. منتجو الأفلام جادون.

الجميع جادون باستثنائى.

يبدو لى أنى أميركا.

إننى أتحدث إلى نفسى مرة أخرى

آسيا تثور ضدى.

لم تُتحْ لى فرصة الرجل الصينى.

ويستحسن أن أنظر فى مواردى الوطنية.

مواردى الوطنية تتكون من غرزتىْ ماريوانا وملايين الأعضاء التناسلية أدب خاص لم ينشر يسير بسرعة ١٤٠٠ ميلاً فى الساعة وخمس وعشرين ألف مصحة أمراض عقلية.

لا أقول شيئًا عن سجونى ولا عن ملايين المنكوبين الذين يعيشون فى آنية زهورى تحت ضوء خمسمئة شمس.

لقد ألغيت مواخير فرنسا، والدور سوف يأتى على طنجة.

إن طموحى أن أكون رئيسًا برغم أنى كاثوليكى.

أميركا كيف أستطيع أن أكتب ابتهالاً قدسيًا فى مزاجك الأحمق؟

سأستمر مثل هنرى فورد إن مقاطعى فردية مثل أوتو مبيلاته وهى علاوة على ذلك مختلفة الجنس جميعًا.

أميركا سوف أبيعك المقاطع الشعرية نظير ٢٥٠٠ دولار للمقطع الواحد ومقطعك القديم أقل بمقدار خمسمئة دولار.

أميركا اطلقى سراح توم مونى.

أميركا أنقذى الملكيين الاسبان.

أميركا لا ينبغى أن يموت ساكو وانزيتى.

أميركا أنا أولاد scottsboro

أميركا عندما كنت فى السابعة أخذتنى أمى إلى اجتماعات خلية شيوعية وباعوا لنا حفنة من حفنة من الحمص لكل تذكرة ثمنها «نيكل(*)» وكانت الخطب مجاناً كل شئ كان ملائكيًا وسنتمنتاليًا تجاه العمال كان كل شىء مخلصاً لاتتصورين كيف كان الحزب شيئا جيدا فى ١٩٣٥ كان سكوت نيرينج رجلاً عجوزاً عظيماً منشفيا حقيقيا الأم بلور جعلتنى أبكى شاهدت مرة إسرائيل أمتير غير محتف، لابد أن الجميع كانوا جواسيس.

أميركا أنت لا تريدين حقيقة أن تذهبى إلى الحرب.

أمريكا إن الروس هم السيئون.

أنهم الروس أنهم الروس أنهم الصينيون.

وأنهم الروس.

روسيا تريد أن تأكلنا أحياء. روسيا مجنونة بالقوة أنها تريد أن تأخذ سيارتنا من جراجاتنا.

تريد أن تقنص شيكاجو. تريد مجلة Readrs Digest. تريد مصانع سياراتنا فى سيبيريا. وتريد أن تدير بيروقراطيتها الكبيرة محطات بنزيننا.

هذا شىء غير حسن. أوج. هو سيجعل الهنود يتعلمون القراءة هو يحتاج إلى زنوج

(*) خمسة سنتات.

سود ضخام. هاه. وهى تجعلنا نعمل جميعا ست عشرة ساعة فى اليوم. النجدة.

أميركا إن الأمر جد حظير.

أميركا هذا هو الانطباع الذى خرجت به من مشاهدة جهاز التليفزيون.

أميركا هل هذا شىء سليم؟

الأحرى بى أن أتطرق إلى المسألة مباشرة.

حقا أنا لا أريد أن ألتحق بالجيش أو أصنع مخارط فى مصانع قطع الغيار الدقيقة، إننى على آية حال قصير النظر وعُصابى.

أميركا إننى أسند كتفى الغريب إلى عجلة القيادة.

بيركيلى، ١٩٥٥

أيام مايو ١٩٨٨

بينما أعبر أرضية مطبخى فكرة الموت تعود يوما بعد يوم، عندما أصحو وأشرب عصير الليمون وماء دافئاً

وأغسل أسنانى وأتمخط وأقف أمام المرحاض يخرج من جسمى، سلسال أصفر، وأتطلع من نوافذ ذات ستائر، عبر الشارع إلى كنيسة الصليب الأحمر Mary Help of Christiass كم مرة فى السنة أفرغ دلو القمامة، وأحمل حقائب سوداء من البلاستيك إلى الرصيف، بل أن أسلق البيضة ـ نصف ـ سلق ـ الأخيرة.

يوما بعد يوم ألقى بنظرة جانبية طويلة على وسادة القعود بمحرابى وأتنهد، أرمق الأغانى اليونانية فى أرفف الكتب ومجلدات السرية الصناعية العسكرية ؟

كم صباحا تمر خارج النافذة سحب الربيع الرمادية فوق بومة خشبية فوق سقف بيت القسيس/ تطير الحمائم من فوق مصباح الشارع إلى سور حديدى !!

عود الى المطبخ أعد وجبة «الأوت ميل» فى وعاء من الحديد، وأجلس على كرسى

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

خشبى، واختار ملعقة شوربة حالما خارج النافذة آكل عصيدتى بينما يزهر شجر الأيلنطس وينمو أخضر غليظا، أعشاب البحر فى أتلانتس الممطرة، تفقد الأوراق بعد سقوط الجليد، تبقى عارية من الأغصان فى رياح، يناير الصدئة ألتقط صورا فوتوغرافية تركز على حبل الغسيل، قدور مداخن الفناء على مسافة شارع؟

كم سنة أستلقى على السرير وحيدا وأداعب قضيبى؟

أو أقرأ التايمز فوق وسادة فى منتصف الليل، وأرد على مكالمات تليفونية من زوجة أبى أوجو فى واشنطن، أنتظر قرعة على الباب أنه بيتر البدين رزينا مترددا يسأل عن العشاء، قلما يزور ما يرثى له حياة تنقضى - هل معك إلايجار الشهرى، وهل بريد منتصف النهار مع سكرتيرات يائسات؟

أنهض وأدخل قميصى فى البنطلون، وأدير مفتاح قفل الباب، أهبط السلم، أدخل مدينة نيويورك، مطعم كريستين البولندى عند ناصية الشارع الثانى عشر مع الأفينيو الأول.

آخذ تاكسيا متجها إلى متاحف الفن أو أزور الدكتور براون، أصور صدرى بأشعة إكس، سعال تدخين أو أنفلونزا.

أستمع إلى الأخبار من فلسطين، أسمع نحيب شريط «ليد بيلى». Black Girl, Jim Crow, Jrene:

ويوم الأحد البورتوريكيون يصعدون السلالم الأسمنتية أسبوعا بعد أسبوع إلى الكنيسة

جوارب فى الغسيل، ينقطع نور المطبخ غارة منتصف الليل على الثلاجة، طماطم مجففة فى الشمس، جبن سويسرى طرى و«هام»، عصير أناناس، إيجار مراقب منخفض ٢٦٠ دولارا فى الشهر، أرضيات مصفرة لامعة مدهونة بمادة عازلة للحوائط بيضاء، قمر بليك BLACK على رف الكتب بغرفة النوم. التاكسيات تقعقع علي أسفلت أسود.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صمت بيت منزو. تشارلس فورييه علي كومدينو السرير ينتظر التفتيش، أغلق النور - البيجاما في الدرج للنوم ٨٠ مجلدا وراء ظهر السرير للتفقد -

شعر إيرفينج هاو اليدى، أتيلا جوزيف، كتاب ساشييوسان داس جونبا «نحلُ دينية مجهول .. وسيلين De Vulgari Eloquentig

يالها من ثروة للشيخوخة؟ ويالها من سنات نوم مريحة وأحلام ليلات طويلة؟

أقلب صفحات Lhaspersepolis

ما الذى أطلبه من الوجود أكثر من ذلك؟ باستثناء الوقت، المزيد من الوقت، الوقت الناضج والوقت الهادئ وبلا حروب لا تأمل السنوات المتداعية ووجع الجسد، الأسنان، المخ، الكوع،

صرير أخرق بأسفل العمود الفقرى منخران جافان، ركبة مرقّشة

ولسان ذرب / كم سنة يتكلم يلتقط الصور، يغنى فى المسارح

يرتجل فى الفصل المدرسى الشارع، الكنيسة، الراديو، بعيداً عن الكونجرس؟

كم سنة أخرى يغلق العينين الساعة ٩ صباحًا يستيقظ منزعجًا.

هل القرحة التى فى خدى سرطان؟ هل كان ينبغى أن أطالب مؤلف السيرة الذاتية لبوروز بأجر استخدام الصور الفوتوغرافية؟

التى أعيدت طباعتها من ٤٠ سنة مضت؟ كفاءة مايلز المحرّر الأسلوبية OK بالنسبة لكتاب ليت هست جيل بيت» هل ينبغى أن أنهض وأتأمل

أو أنم فى ضوء النهار أستشفى من الأنفلونزا؟ التليفون رن منذ نصف ساعة.

ما الذى سجله الرد على المكالمات؟ هل أرد مقدم الحساب لها ربرز؟

من الذى وعد بتاريخ نهائى لكتاب الصور الفوتواغرافية هذا؟ ألم أصح فى الثانية أداعب القصائد؟

شَعر عضوى!؟ آخذ طيارة إلى جرينلاند، آزور دبلن؟

اجتمع نادى PEN يوم ١٧ مايو. قرار الرقابة الإسرائيلية الصحافة العربية؟

آكلمـ ـ O ـ) الشاعرة المترجمة الييدية Zi-onist yemta؟

أكتب لخبير معسكر الاعتقال إلى ويزل Elie Wiesel، ما هى عبارته

«ينبغى أن يقذف العرب كلماتٍ لا حجارة» ـ هل هذا المقتطف صحيح من التايمز؟

هل ينبغى أن أنهض الآن، أكتب يوميات فى عجالة واضعًا ساقًا على الأخرى

بينما يئزّ من أسفل موتور فى الشارع سيارات مسروقة تعالج عند الإفريز أو أسحب الغطاء فوق عظام موجعة؟ كم سنة مستيقظًا أو ناعسًا كم صباحًا أكون أولاً أكون؟

كم تبقى من صباحات أشهر مايو سقسقة الطيور مصرة على أسطح الطوابق الستة، البراعم تنهض فى أفنية المدن الخلفية؟ الفورسيتية صفراء عند الحوائط الحجرية و سُسَتْ الأسرة الصدئة قرب السور؟

كم يوم أحد أستيقظ وأرقد ساكناً، العينان مغلقتان، متذكراً الموت، السابعة صباحًا/ ضوء شمس الربيع خارج النافذة الضوضاء نيويوريكانى سكران على الناصية

يذكّرنى بيتر، ناعومى، ابن أخى الآن، هل أنا نفسى مجنون، لقد كنت مجنونًا دائمًا.

مستيقظًا فى نيويورك السنة الواحدة بعد الستين لأدرك أنى بلا طفل غريب بلا أم مثل ملايين كثيرين، عوالم من باترسون لوس أنجلوس إلى الأمازون الآدميون والحيتان يصرخون فى يأس من أعلى عمارة الإمباير ستيت إلى قاع المحيط القطبى الشمالى.

١ ـ ٣ مايو ١٩٨٨.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صبرى حافظ

«رباط الدم»
أسئلة الهوية والإرث العنصرى في مسرح الممثل والخيال البصرى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تتسم مسرحية (رباط الدم Blood Knot) التى يعرضها مسرح الجيت Gate Theatre فى لندن لكاتب جنوب أفريقيا المسرحى الشهير آثول فوجارد بقدر من الاقتصاد الذى يبلغ حد التقتير. وهذا الاقتصاد المحسوب هو سر تلك الشحنة الدرامية القوية التى تنطوى عليها المسرحية. فالإيجاز البليغ قرين الفن الجيد الذى يجعل لكل كلمة دور، ويعمل لكل نأمة حساب. وهو لذلك سبب قدرة هذه المسرحية الجميلة على إضاءة وعى مشاهديها، وإرهاف فهمهم لإنسانيتهم وللعالم من حولهم، برغم تغير الظروف التى كتبت عنها المسرحية، وتبدل العالم الذى صدرت عنه، واستهدفت نقده، وساهمت حقيقة فى تغيير مواضعاته الجائرة. ويبدو أن الكاتب على وعى كبير بأهمية الإيجاز والتكثيف لمسرحيته تلك. فقد كتب هذه المسرحية عام ١٩٦١، وعرضها فى لندن عام ١٩٦٢ فلم تلق النجاح الذى أراده لها، ولكنها ماأن عرضت فى نيويورك عام ١٩٦٣ حتى نالت نجاحا كبيرا فى عرضها الأمريكى، وفازت بجائزة أحسن مسرحية فى نيويورك لهذا العام. ولكنه مع ذلك، وبرغم نجاح المسرحية فى عرضها الأمريكى وفى عروض كثيرة تالية بعده، عكف على النص من جديد عام ١٩٨٥ وحذف ما رآه زائدا عن الحاجة فيه، وركزه بشكل كبير. حتى أصبح العرض لا يتجاوز الساعتين والنصف. وهذا النص الجديد هو الذى يقدمه مسرح الجيت لجمهوره. وقد استطاع هذا التركيز أن يكثف الشحنة الانفعالية التى تولدها المسرحية فى مشاهدها. وأن يسمو بها على الموقف الذى صدرت عنه، برغم التصاقها الشديد به.

فقد كتبت هذه المسرحية عام ١٩٦١، بعد سنوات قليلة من صدور قانون المناطق أو المعتزلات العنصرية

فى جنوب أفريقيا فى الخمسينيات، وقانون العيب الشهير الذى أعقبه. ويعد قانون المناطق أو المعتزلات حجر الأساس فى فلسفة العزل العنصرى التى عانى منهاهذا البلد الأفريقى لعدة عقود. حيث يقسم سكان جنوب أفريقيا إلى أربع مجموعات عرقية هى البيض والهنود والملونون والسود. ويحكم على كل مجموعة بالسكنى فى منطقة معينة مع بقية بنى جلدتها. ويحرم عليها السكن فى المناطق الأخرى المخصصة لأى جماعة غير جماعتها العرقية. ويُعاد تسكين الأسر وتشتيت علاقات الجوار من جديد وفق الخريطة العنصرية بالصورة التى استحالت معها الجغرافيا إلى تجسيد بشع للأيديولوجيا. أما قانون العيب The Immorality فقد حرم العلاقات الجنسية بين الأعراف المختلفة تحريما باتا. وجرم كل من تسول له نفسه إقامة أى علاقة عاطفية خارج جماعته العرقية. ومسرحية (رباط الدم) نتاج مباشر لأثر هذين القانونين على الإنسان فى جنوب أفريقيا، ولايمكن فهمها حقيقة دون أخذ هذين القانونين بعين الاعتبار. ولكنها مع ذلك لاتزال قادرة على مخاطبة مشاهدها اليوم والتأثير فيه بعد إلغاء هذه القوانين، وتبديل الواقع الذى أنجبته تبديلا جذريا. لأن المسرحية تطرح أسئلة الهوية فى سياق سيطرة أفكار اجتماعية وأخلاقية ثابتة. بل وتطرح معها كذلك فداحة الإرث الاستعمارى، وخاصة فى المرحلة الراهنة التى يعود معها هذا الإرث للإطلال من جديد، ولكن بصورة مغايرة لتلك التى عرفناها من قبل. وهذه الصورة الجديدة التى تنهض على احتلال العقل بدلا من الاحتلال القديم للأرض هى التى تتبلور لنا عبر المسرحية. وتمنح نصها قدرته على الحوار مع متغيرات هذا الإرث المبهظة.

ARCHIVE
http://archive.sakhrit.com

ولأن نص المسرحية يعتمد على الإيجاز والتركيز الشديدين، فقد اختار مكان وقوع الأحداث فيها بعناية بالغة. ففضاء المشهد المسرحى يجسد بلغته المكانية الكثير من رؤى العمل ودلالاته، ويغنى المشاهد عن الإحالات إلى فقر الشخصيات أو معاناتها لشظف العيش كما فى حالتنا تلك. فمشهد المسرحية الأساسى الثابت الذى لا يتغير طوال العرض يتسم هو الآخر بالتقشف البالغ الذى يرافق حياة الملونين والسود فى جنوب أفريقيا. حيث اختار الكاتب أن يدير مسرحيته فى منطقة كورستن Korstin فى بورت إليزابيث، بما يثيره اسمها فى المشاهد الذى صدرت المسرحية عن واقعه وتوجهت إليه من انطباعات كابوسية. فهى من أكثر المناطق قبحا وتلوثا فى جنوب أفريقيا، لأنها أسوأ كثيرا من «سويتو» الشهيرة. وهى ـ كما يقول لنا فوجارد فى يومياته ـ منطقة صخرية مجدبة تقع خلف مصنع السيارات ومعامل المطاط عند مشارف بورت إليزابيث، تحولت إلى مستودع لفضلات المصانع ومقالب القمامة معا. ترتع فيها الحمير الضالة لأن تلالها الصخرية قريبة من البحيرة التى تصب فيها نفايات المصانع. وفوق هذه التلال تقع مستوطنة عشوائية من عشش الصفيح يعيش فيها السود والملونون فى مستوى أقرب إلى المستوى الحشرى للحياة. وعندما تهب الريح على تلك العشش

العشوائية من ناحية البحيرة ومقالب القمامة فإن رائحتها التى لاتطاق تزكم الأنوف وتحيل هذه المستوطنة العشوائية إلى جحيم حقيقى.

فى إحدى عشش الصفيح تلك تدور أحداث المسرحية. وليس فى العشة سوى سريرين «سفرى» من الحديد الصدئ تغطيهما بطاطين رثة بالية، وكرسيين مكسورين لا ظهر لهما، ومنضدة فقيرة كالحة، ووابور «جاز» عتيق، وبعض الأوانى الضرورية للأكل. هذا هو كل مشهد المسرحية وكل ديكوراتها الخشنة التى تجسد لنا شظف عيش شخصيتها. فليس فى المسرحية علاوة على ذلك غير شخصيتين أساسيتين هما الشقيقين موريس بيترسين وزكريا بيترسين: أولهما فاتح البشرة وثانيهما داكنها. ولكنهما صنفا مع ذلك كملونين، غير أن الداكن اعتبر أسودا بينما الفاتح البشرة يقترب من اللون الأبيض، ولكنه غير قادر على اقتحامه. وعلى مستوى علاقة المسرحية بالإطار المرجعى الذى صدرت عنه. فإنه من المعروف أن تصنيفات قانون المعتزلات العنصرية كانت كثيرا ماتنطوى على قدر كبير من التناقض. حيث يجد أناس ذوو لون واحد أنفسهم وقد صنفوا ضمن مجموعتين مختلفتين وفق قانون المناطق والمعتزلات، حسب درجة لون البشرة، أو طبيعة الوضع الاجتماعى. فمن المعروف أن المهاجرين اللبنانين إلى جنوب أفريقيا مثلا كانوا يصنفون كملونين إذا كانوا من الفقراء، بينما يصنف الأثرياء منهم كبيض. وكان هذا التناقض يفتح المجال أمام إعادة تصنيف البعض، ونقلهم من مجموعة عرقية إلى مجموعة أخرى أعلى منها مكانة. وتلجأ المسرحية إلى اختيار شقيقين من هذه المجموعة الإشكالية التى صنفت بـ «الملونين». لأن وضعها على الأعراف الفاصلة بين الأعراق الجلية الواضحة وضع إشكالى يلخص تناقضات الإشكالية العنصرية برمتها. ولكن لنعد إلى المسرحية نفسها لأنها تكشف لنا عن هذا التناقض بطريقة أبلغ من أى مثال فعلى أو تاريخى.

وتنهض بنية المسرحية الدرامية على الدورات الزمنية المختلفة أى دورة اليوم الزمنية حيث يقدم كر الأيام وتعاقبها المسار الزمنى للمسرحية. بينما تؤكد دوراتها التى تتكرر فيها أشياء وتتبدل أخرى دورة الحياة ذاتها فى مسيرتها الأبدية المعتادة. وتبدأ المسرحية بالأخ الأبيض موريس وهو نائم فى رابعة النهار، يستيقظ لينظر فى المنبه الموضوع على رف فى الحائط، ليرجع إلى هجعته من جديد حتى يضرب جرس المنبه، فيقوم ليوقد وابور «الجاز» ويسخن الماء ويعد «طشت» الماء الساخن قبيل مقدم أخيه زكريا بعد يوم عمل مرهق، وقد امتلأ بالغضب لما تعرض له من إهانات طوال النهار. ينقع قدميه المرهقتين فى الماء الساخن الذى يذيب فيه أملاحا مهدئة، فتخفف آلام قروحها الناجمة عن ارتداء الحذاء. لكن هذا المشهد الافتتاحى ملىء بالدلالات والالتباسات. فالملح الذى يستخدمه لتخفيف آلامه هو أحد وسائل استغلاله، حيث يرتفع ثمنه وفق رغبة منتجيه فى تحقيق الربح، والتحكم فى الأسعار، وللحوار الذى يدور بين الشقيقين عن هذه المسألة دلالاته المهمة عن إخراج السود والملونين من مجال التحكم فى

ARCHIVE
http://archive.sakhrit.com

قوانين اللعبة الاقتصادية فى جنوب افريقيا. كما أن مشهد غسل موريس لقدمى زكريا يوحى ببعض الدلالات المسيحية المعقدة، حيث يغسل الخطاة أقدام الأطهار، وهذا بعد لا أريد الدخول هنا فى أحراشه الكثيفة، ولكنه قائم فى المسرحية التى تستخدم الإنجيل «الكتاب المقدس» كأداة من أدوات الترويض والإخضاع. لكن المهم هنا هو أن المسرحية تقيم تعارضا ثنائيا بين رغبة زكريا فى التخلص من الحذاء الذى يضايقه، والذى يسارع بخلعه فور وصوله، لتعود العلاقة بين قدميه وتراب الأرض الطالع منها، وحرص موريس على ارتداء الحذاء باستمرار حتى وهو داخل العشة. وهى علاقة مهمة فى المسرحية لأنها تنطوى على تناقض أشمل بين الطبيعة والعقل، أو بين السود والبيض أو بين الجموح الانفعالى الطلق والنظام الغبى الصارم.

فزكريا الأسود ابن القارة الأفريقية العذراء ذو نزعة ديونيسية فطرية. يحب الطبيعة والموسيقى والمرح والصخب. فقد كان يعيش حياة من البراءة الحسية المطلقة. حياة لها براءة الطبيعة وبدائيتها ومنطقها العميق. صحيح أنه كان يسرف فى الشراب بعد العمل مع صديقه الأسود «مينى» لكنه كان يستمع للموسيقى معه ويغنى وينطلق وكانت له كذلك حياته الحسية مع النساء اللواتى كن طليقات كالطيور. فالرجل يحتاج إلى المرأة كما يحتاج الحمار إلى أتانه كما يقول. أما موريس الذى عاد بعد غيبة سنوات لم يعد زكريا بقادر على التعرف عليه بعدما كما يقول فى مناجياته السرية لأمه الغائبة، فقد أصبح شخصا مختلفا. تسلطت عليه رغبة مكبوتة فى الارتقاء إلى المجموعة العرقية الأعلى، ولهذا فهو يقتر ويقتصد من أجل مايدعوه بمستقبلهما. يسعى إلى فرض نسق صارم على حياة أخيه، وينجح فى فصم عرى علاقته بمينى، وبالمرأة، وبالعالم الحسى القديم. ويحاول موريس الذى يبرر عودته وكل مايفعله بأخيه بأنهم إخوة وبأنه يستهدف مساعدته، أن يفرض على حياة زكريا العفوية الطليقة نسقا صارما ترمز إليه الساعة المنبهة التى تحدد دقاتها كل شىء. فما أن يدق جرسها حتى يحين ميعاد العشاء، ثم ما أن يندلع جرس مباغت آخر حتى يحين موعد القراءة (وموريس هو الذى يقرأ، لأن زكريا أمى كجل السود) من الكتاب المقدس قبل النوم، وهكذا. وتتحول الساعة المنبهة إلى رمز دال يلعب أكثرمن دور فى النص/ العرض. فبالإضافة إلى تمثيلها للنظام الذى يريد أن يفرضه الأبيض على السود، فإن أجراسها التى تدق بإلحاح فى أكثر لحظات الحوار حساسية وحرجا تتحول إلى أحدى المنغصات الكبرى فى حياة زكريا، وفى عملية تلقى المشاهد للحدث المسرحى معا. بتقطيعها الواعى للأحداث وإجهازها المستمر على إمكانيات التماهى معها. حتى يظل المشاهد ـ ولو اقتضى الأمر إزعاجه ـ متيقظ الوعى إزاء مايدور أمامه على الخشبة.

ويفرض هذا النظام قدرا كبيرا من الصرامة والجفاف على حياة زكريا التى تتمزق من جراء الشد بين النموذج الديونيسى الحسى الأسود بانطلاقاته الجامحة، والنموذج الأبوللونى العقلانى الأبيض الذى يريد موريس أن

يفرضه عليه بالساعة والكتاب المقدس والطهرانية الزائفة. وهذا الوضع الإشكالي الممزق هو وضع جماعة «الملونين» المشدودة بين رغبة أصحاب البشرة الفاتحة منهم فى تبنى النمط الأبيض، وشد النمط الأسود أصحاب البشرات الداكنة إلى قيعان فرانيسه اليائسة. وقد أتاح اختلاف درجة اللون بين الشقيقين لهذه العملية أن تسيطر على حياتهما. حيث يريد موريس أن يفرض على زكريا نمطا ينقذه من الهبوط إلى القاع الأسود، بينما يحن زكريا إلى فردوس ماضيه المفقود قبل قدوم موريس للحياة معه. وقد أتاح هذا التوتر للمسرحية أن تجلب إلى ساحتها توترا أوسع هو التوتر بين البيض والسود فى أفريقيا. حيث استطاعت أن تجسد على خشبة المسرح - وأثناء عمل موريس على «تنظيم» حياة شقيقه و «تحضيره» - كل مقولات البيض وأساليبهم فى «تحضير» السود والسيطرة عليهم. وأكسب هذه العملية أكبر قدر من الحصافة والمراوغة والخداع، لأنه أدارها وسط سياق العلاقة الأخوية بين شقيقين فموريس الذى يعيش عالة على أخيه يزعم أنه يرقى أخاه ويحرص على مصلحته، وأنه يسبغ على حياته النظام بدلا من تربيها القديم فى حمأة الفوضى والشراب. ولايقيم أى اعتبار لحنين زكريا لتلك الحياة القديمة لتى حرمه منها.

فتتحول حياة زكريا اليومية إلى روتين صارم، ولكنه خال من مباهج طقوس الحياة العادية الأليفة. وهناك فرق كبير بين النسق الذى يتخلق عبر الطقوس المترعة بالحياة، والنظام الذى تفرضه الساعة من عل على البشر فتتحول الحياة إلى روتين دون بعد طقسى لتكراراته هو إفقار لها وإجداب لعرامتها الخصبة. كما تتحول الساعة المنبهة وأجراسها التى تدق بإلحاح فى أكثر لحظات الحوار حساسية وحرجا من رمز للنظام والحياة المنسقة إلى إحدى المنغصات الكبرى فى حياة زكريا. وتتحول قراءة مقطوعات من الكتاب المقدس قبل النوم إلى واجب ثقيل لا علاقة له بالدين أو الروحانية. وتتحول الممارسة الديموقراطية التى تتيح لزكريا أن يختار المقطوعة التى سيقرأها عليه موريس من الكتاب المقدس مرة، ولموريس أن يختارها فى اليوم التالى إلى تمرين لامعنى له، اللهم إلا إعطاء الضحية حق اختيار أدوات تعذيبها. ويتحول الحب الفطرى الذى يصف فيه زكريا أثداء المرأة التى كان يعاشرها بأنها فاكهة شهية حلوة أو ثمار ناضجة لذيذة إلى علاقة خطرة بالمراسلة. ومع اقتراح موريس حل مشكلة زكريا مع المرأة من خلال إقامة علاقة مع امرأة بالمراسلة يتأزم الوضع فى المسرحية.

فمأساة زكريا - وربما مأساة أى بلد مستعمرة أو سبق له الوقوع تحت طائلة التجربة الاستعمارية - أنه يظن أن لدى النمط الذى يقدمه موريس حل لمشاكله. ولذلك فإنه ينساق وراءه فى اللعبة. يجلب جريدة فى اليوم التالى ويقرأ عليه موريس إعلانات الفتيات الراغبات فى مراسلة الشبان، ويختار زكريا مراسلة إيثيل التى تقدم نفسها بأنها شهية ناضجة فى الثامنة عشرة من عمرها. ويكتب له موريس الخطاب، ويطلب فيه أن تبعث له مع الرد بصورة لها. ويجىء ردها البرىء المظهر محملا بالقنابل الزمنية

الرمزية التى تشعل التوتر فى المسرحية. فصورتها التى تبعث له بها يظهر فيها حذاء أخيها الثقيل «بووت» والذى يعمل فى الشرطة. كما أنها تسأله إن كانت لديه سيارة حتى يأخذها للنزهة بها مع صديقتها سيمون، لأن أخاها كورنوليوس ليس لديه إلا موتوسيكل فقط. ويعد زكريا أخاه بأن يأخذه معهما للنزهة، ويهبه صديقتها سيمون. ويملى زكريا الرد فيكتبه موريس بفرح وقد برهن له عن وجود طريقة أخرى لإقامة علاقة مع المرأة غير طريقته البدائية القديمة.

وعندما يطلب منه زكريا أن يقرأ له ماكتب على ظهر الصورة التى عانده ولم يرها له طوال الوقت يكتشف موريس خطأه الفادح كالملسوع فقد التقط زكريا الأمى صحيفة من صحف البيض، ولم ينتبه موريس للخطأ، وها هو يتورط فى الكتابة لفتاة بيضاء. ويثير الأمر مخاوف موريس الذى يريد إحراق الخطاب على الفور لأنه دليل جرم دامغ يقع حائزه تحت طائلة قانون العيب. ويرفض زكريا ذلك بشدة، لأنه لايريد إحراق خطاب أول من كتبت له على ظهر صورتها «إلى زاك مع حبى». وهى كلمات يثير فيها إغداق امرأة بيضاء عواطفها عليه أملا موعودا. ولا يبصر زكريا كل هذه الألغام الزمنية التى ينطوى عليها الخطاب، ويرفض إحراقه، بل ويبعث سرا إليها بالرد الذى كان موريس قد كتبه إليها. ويستمرئ اللعبة، ويأخذه استمراؤه لها إلى الماضى حينما كانا يلعبان معا لعبة السيارة، والسباق فيها. ويكشف لنا الكاتب من خلال هذا عن تفاصيل منهجه المسرحى الفريد، الذى يعتمد كلية على الممثل، ولكنه يستطيع من خلال استخدامه للممثل ولخياله البصرى أن يرتد بالحدث للوراء، أو ينتقل به إلى موقع آخر دون مبارحة الحاضر أو مغادرة المكان الثابت فى المسرحية. وهو منهج درامى يثرى المسرحية من خلال إدارة حوار خلاق بين طبقات المعنى المتراكبة فيها، ويحقق ذلك كله من منظور الحاضر وتحت وطأة حضوره الرازح.

وعندما يجىء ردها على الخطاب الثانى يخفيه زكريا عن أخيه، ويدخل بهما إخفاء الأمور عن بعضهما وإيلاج السرية بينهما فى حالة من التوتر الذى لا يطاق، نتيجة لانعدام الثقة. لكن هذه الحالة سرعان ماتزول لأن زكريا يحتاج موريس لقراءة الخطاب له. وتزيد قراءة الخطاب من شحنة التوتر لأن إيثيل تخبره فى خطابها أنها ستجىء مع أسرتها لقضاء عطلة الصيف فى يونيو القادم ببورت إليزابيث، وأنها تتطلع للقائه، وتطلب منه أنه يبعث لها بصورة له. ويتذرع زكريا بأن الجو غير ملائم لالتقاط صور، وعندما يأتى الربيع سيبعث لها بصورة، وبأن يونيو بعيد، وبأنه يستطيع أن يهرب قبل مجيئها، ولكن موريس يجبره على الارتداد إلى الواقع الخطر، وإدراك استحالة استمراء هذه اللعبة، فهى لابد بقادرة على معرفة عنوانه والمجىء إليه. وحينما يضيق عليه الخناق يطلب زكريا منه أن يساعده. فتكون المساعدة الوحيدة التى يستطيع أن يقدمها له هى أن يجبره على الاعتراف لنفسه علنا بأنه أسود، وبأنها بيضاء، وعلى تجرع غصة الحقيقة المرة التى تحيل حياته إلى سلسلة من المهانات.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لكن زكريا لايريد التخلى عن الأمل، ويقترح أن يقابلها موريس بدلا منه، فهو فاتح البشرة إلى حد أن يكون أبيض، وكانت فكرة المراسلة فكرته على كل حال، كما أنها لن تدرك الفرق بين من راسلها وصاحب الاسم ناهيك عن أن موريس ماهر فى الحديث واستخدام الكلمات، خاصة وهو الذى أخبره أن النسوة البيض يحتجن إلى طريقة مختلفة فى المعاملة لايعرفها زكريا ولا يجيدها. فالطريقة الوحيدة التى يعرفها فى التعامل مع النساء هى الطريقة الفطرية التلقائية، وهى طريقة لاتصلح مع المرأة البيضاء. لذلك كله من الأفضل أن يقابلها موريس بدلا من التضحية بها كلية، وخروجا من المأزق.

ويسفه موريس فكرته، لأن الأبيض حينما يلتقى بامرأة بيضاء لابد له من مظهر لائق، فيأخذ زكريا عنوة كل مدخراتهما للمستقبل، ليشترى له بها ملابس لائقة. ملابس جديدة بـ «جنتلمان» ويعانى فى سبيل شراء هذه الملابس لأن أصحاب المحلات التى تبيعها يطردونه استخفافا به، حتى يجد بائعا متسامحا يفهم أنه يريد شراء هذه الملابس لسيده. فيبيعه طاقما كاملا من القميص والحلة ورباط العنق ومنديل الجيب حتى الـ «بوت» والشمسية وتغير الملابس مظهر موريس كلية. وبعد الملابس تجىء عملية تدريبه على الحديث كأبيض، والتصرف كأبيض. وكيف يتم التدريب إلا من خلال ممارسة تفوقه على أخيه، وكأن كل ما سبق أن مارسه عليه، وكان مراوغا وحصيفا، لم يكف لأن علاقة التراتب العنصرية لاتكتمل فصولها إلا بإدخال العنف إلى ساحتها. هنا تبدأ لعبة التمثيل والخيال البصرى فى الوصول إلى ذروتها، ويتصاعد معها التوتر بين الاخوين. وتتكشف عبره حقيقة إشكاليتهما العنصرية ويأخذ الأخ فى قمع أخيه وإهانته. وما أن تصل اللعبة إلى حد حصار كل منهما داخل ذاته وإحكام حلقة الخوف والمهانة حوله، وقد أدخل المؤلف إلى آلياتها لعبة أخرى هى لعبة تبادل الأدوار المستمرة، وتبدل علاقات القوى معها، حتى يأتى خطاب آخر من إثيل تقول فيه أنها لن تأتى، فقد تقدم زميل أخيها لخطبتها، وهو شاب شديد الغيرة طلب منها أن تقطع علاقتها بصديق المراسلة، وأن تكرس نفسها له كلية. فينزل هذا الخطاب كالدش البارد على رأس الأخوين، وعلى المشاهدين معا، وقد أدركوا أن المسرحية قد دخلت بهم جميعا فى فخ الوضع الإنسانى المأساوى والعبثى فى آن.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد فخرى عبدالرحمن الوصيف

مدينة بلنسية

وتاريخها الاجتماعي والثقافي

تحتوى هذه الرسالة ملخصا لرسالة الدكتوراه التى قدمها كاتب هذه السطور العام الماضى للمناقشة العلنية فى كلية فقه اللغة (قسم فقه اللغات السامية ـ العربية والإسلام) بجامعه كومبلوتنسى فى مدريد، وأجيزت بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف.

كما يتبين من العنوان، فإن موضوع رسالة الدكتوراه هذه يدور حول بلنسية الإسلامية فمن المعروف أن التاريخ الوسيط لبلنسية ـ وشرق الأندلس بوجه عام ـ كان موضوعًا لكثيرمن الدراسات التى بدأت فى الظهور منذ أوائل القرن السابع عشر، ولكن لاشك أن أعمال وبحوث المستعرب الإسبانى المعروف خوليان ريبيرا التى قام بها فى أواخر القرن الماضى (التاسع عشر) تمثل الإرهاصات العلمية الأولى عن بلنسية الأندلسية بعد ريبيرا، ومنذ منتصف هذا القرن العشرين حتى الآن، تضاعفت الدراسات البلنسية ـ والشرق أندلسية عامة ـ على يد لفيف من الباحثين الآتى ذكرهم فى نص الأطروحة.

ومع ذلك، وعلى ما أعلم ـ فلم تكرس دراسة عن علماء بلنسية ومثقفيها رغم أهميتهم، فإنهم فى المقام الأول كانوا يشكلون جماعة كبيرة العدد، وفى المقام الثانى، هذه الجماعة كانت عنصرًا جوهريًا فى استعراب بلنسية وأسلمتها، وفى ذات الوقت تمثل هذه الجماعة أهم ملامح التاريخ الثقافى لبلنسية، وفى المقام الثالث، فعلماء بلنسية رغم خصوصيتهم اجتماعيا فإنهم عينة فى مجتمع بلنسية، وربما الجماعة الاجتماعية الأكثر توثيقًا تاريخيًا. كل هذا: أهمية جماعة العلماء البلنسيين والدراسة غير الوافية للموضوع فى ميدان الدراسات البلنسية، كانت الدافع التى حفزتنى لاختيار هذا الموضوع لأطروحتى للدكتوراه.

بالفعل، هذا العمل، بقصد إعادة بناء بعض مظاهر التاريخ الاجتماعى الثقافى لبلنسية، تناول بالدرس قطاعًا معينًا من المجتمع البلنسى ألا وهو جماعة علماء بلنسية، فنعتقد أنه من وجهة نظر اجتماعية ومن خلال الإطار التاريخى لبلنسية يمكن دراسة هذه الجماعة وتقديم رؤية جديدة عن تاريخ بلنسية الأندلسية.

طبقًا لهذا الهدف فإن المعلومات المستخرجة من كتب الطبقات تشكل المادة العلمية الأساسية لهذه الدراسة. بهذا الصدد فإن كثيرًا من الباحثين قد أشاروا - بكل حق - إلى الأهمية القصوى لكتب الطبقات، خاصة فيما يتصل بالتاريخ الثقافى الأندلسى مثل الكتب والعلم أو مثل سلسلة الشيوخ والطلاب، لهذا لن نعاود تأكيد هذه الأهمية، ولكن يبدو لنا أنه من الملائم لفت النظر إلى قيمة هذه الكتب فى التاريخ السياسى والاجتماعى للأندلس.

حقا إن لكتب السير أهميتها كذلك فى دراسة التاريخ السياسى والاجتماعى، ففى كثير من الأحيان ومن خلال المعلومات التى تقدمها معاجم السير - وكما برهنت دراستى هذه يمكن تحقيق وضبط كثير من أسماء الأماكن والأشخاص والتواريخ، وكذلك يمكن الكشف عن نقاط غامضة فى التاريخ السياسى والتعريف بأحداث معينة غير معروفة أيضًا من خلال سلسلة الأعلام المعطاة فى هذه الكتب يمكن إعادة بناء الكثير من الظواهر الاجتماعية الهامة مثل التكوين العنصرى - الثقافى، وعلاقات القرابة، وعلاقة الولاء، والحركة الجغرافية، وغير ذلك من المظاهر الثقافية.

مع ذلك، فمعاجم السير لها جانبها «السلبى»، فالمعلومات المسجلة ذات طابع جاف بوجه عام، ولكن لعل الأكثر خطورة أن هذه المعلومات خاصة التى تتسم بالطابع السياسى والاجتماعى نجدها - فى كثير من الأحيان - غير كاملة ومنتقاة ولا تعكس دائمًا الحقيقة، ولهذا يكون من الخطأ اعتبار هذه الكتب وثائق تسجيلية حتى وإن كانت تحمل بعض سمات هذه الوثائق.

فى هذا المعنى، سنقدم مثالاً له صلة كبيرة ببلنسية طبقًا لابن الفرضى، فإن أول مجموعة من علماء بلنسية تظهر فى القرن الرابع الهجرى (العاشر الميلادى)، لهذا يفهم أنه قبل هذا التاريخ لم يوجد علماء بلنسيون. رغم هذا، فإن القاضى عياض فى كتابه «ترتيب المدارك» يقدم لنا ترجمة مأخوذة عن ابن حارث الخشنى خاصة بعالم بلنسى يسمى محمد بن حصين (ت ٣٥١ = ٩٦١م) الذى «أخذ عن جماعة من شيوخ بلده ورحل إلى القيروان فسمع من مشايخها وتفقه عندهم» (الجزء السادس، ص ١٧٨).أى أنه بالفعل كان يوجد عدد من الشيوخ البلنسيين الذين كانوا يتصدون للتدريس فى بلنسية فى أواخر القرن الثالث الهجرى (=التاسع الميلادى). رغم هذا، لاتوجد أية إشارة إلى هؤلاء الشيوخ فى كتاب «تاريخ علماء الأندلس لابن الفرضى ولا فى أى كتاب آخر من كتب التراجم. هذه الحالة تدل على نقص المعلومات فى كتب الطبقات خاصة فيما يتصل بالقرون الثلاثة الأولى من التاريخ الإسلامى لبلنسية، ولعلها تدل من جهة أخرى على الطابع الانتقائى للمعلومات الواردة فى كتب الطبقات الأندلسية.

لهذا ومن أجل استكمال التاريخ السياسى الاجتماعى الثقافى

ARCHIVE

لبلنسية الإسلامية، فإنه لاغناء عن الاستعانة بكل المصادر العربية المعروفة مثل الحوليات التاريخية وكتب الأدب ومجموعات الفتاوى القانونية. بالنسبة لخطة هذا البحث، فليس من نافلة القول الإشارة إلى أننا نتطلع أن تكون متوافقة من جهة مع الهدف العام للدراسة، ومن جهة أخرى مع طبيعة المادة المأخوذة، ولهذا فقد جاء البحث متكونًا من ثلاثة أجزاء، يمثل كل جزء منها دراسة خاصة. الجزء الأول دراسة فى أسماء المتفقهين والعلماء والثانى فى التاريخ، والثالث فى الحياة الاجتماعية.

الجزء الأول يقتصر على المعلومات المستخلصة من كتب الطبقات، والتى تشكل برنامجًا مرئيا أبجديًا من تسعمائة عَلم وثلاثة مرتبطين ببلنسية الإسلامية، أى انه يضم علماء مولودين فى بلنسية أو أصولهم العائلية منها، وكذلك المقيمين الدائمين أو المؤقتين بها، والزائرين إليها. الهدف الرئيسى لهذا «البرنامج» هو جمع وتصنيف مادة علمية معينة ذات اهتمام خاص لهذه الدراسة مثل سلسلة الأسماء، والحركة الجغرافية، والتسلسل الزمنى مثل تواريخ الميلاد والوفاة، مشكلاً بهذه الطريقة قاعدة معلوماتية لدراسة وتحليل العمق الاجتماعى للفاعليات الثقافية.

هذا «البرنامج» يأتى مسبوقًا بفصل حيث تشرح فيه المصطلحات المستخدمة وطريقة العمل، وملحقًا به فصل آخر حيث يعاد فيه تصنيف المادة المتضمنة فى «البرنامج» ملخصة فى عشرة جداول إحصائية. عن هذه الجداول، ينبغى إعادة ذكر الملاحظة المذكورة فى مقدمة هذه الرسالة، وهى أن المعلومات الإحصائية لايمكن أن تكون أكثر من قراءة لكتب التراجم المستعملة وطبقًا للمعايير المستخدمة فى «البرنامج»، ولهذا لايجب اعتبارها معلومات نهائية، ولكنها بالفعل تمثل انعكاسًا نسبيا لبعض المظاهر الاجتماعية للعلماء البلنسيين.

الجزء الثانى الذى يتكون من ثلاثة فصول، هو عرض تاريخى لبلنسية على طول الحقبة الأندلسية. فى الفصل الرابع من هذا الجزء أدرس النشأة التاريخية لبلنسية حتى أوائل القرن الخامس الهجرى (= الحادى عشر الميلادى) متصديًا لمناقشة سلسلة محددة من الموضوعات مثل الفتح الإسلامى لبلنسية فيما بين ٩٢ و ٩٥ هـ (= ٧١١ - ٧١٤)، والإطار الجغرافى السياسى الإدارى، والتكوينات السكانية الأولى لسكان بلنسية سواء من السكان الأصليين أو الوافدين، مع اهتمام خاص بهؤلاء الأخيرين.

فى الفصلين الأخيرين (الخامس والسادس)، وطبقًا للتقسيمات الزمنية التقليدية فى التاريخ العام للأندلس، أعرض التطور السياسى لبلنسية على مدى القرون: الخامس والسادس والثلث الأول من السابع(=الحادى عشر إلى الثلث الأول من الثالث عشر) هذه الدراسة - لاجدال - تشكل العمق التاريخى للمجتمع البلنسي، وبالتالى الأساس التاريخى لجماعة العلم البلنسية.

لعل أكثر ما يثير الانتباه فى التاريخ السياسى لبلنسية الإسلامية - وشرق الأندلس بوجه عام - أنه بالرغم من توافق هذا التاريخ مع التاريخ العام للأندلس فإن المسار التاريخى لمنطقتنا له سمات خاصة كما تشير - مثلاً - أحداث دول ملوك

الطوائف الصقالبة فى بلنسية ودانية، وحركة السيد الكمبادور، فترة ابن مردنيش، وثورة المتوكل محمد بن هود. هذا كله، بالإضافة إلى خصوصيات أخرى ذات طبيعة جغرافية واقتصادية وثقافية، تشكل الملامح الخاصة لمنطقة «شرق أندلسية».

الجزء الثالث المتكون من ثلاثة فصول مخصص لدراسة الإطار السوسيولوجى لعلماء بلنسية على النحو التالى:

الفصل السابع يدرس ويحلل النظام العائلى للعلماء البلنسيين على مستويين، الأول يدرس جماعة علماء بلنسية على أساس النسبة القبلية كأساس للدراسة، وبالتالى يقدم عرضًا للنسب القبلية التى طبقًا للسجل المستخرج من «البرنامج» تسجل زيادة كبيرة فى العدد والاتساع الجغرافى مشكلة بذلك ظاهرة اجتماعية حاولنا تحليلها، واستخلصنا عدة ملاحظات بهذا الشأن لعل أهمها أن غالبية العلماء البلنسيين اتخذوا أنسابًا قبلية من خارج الأندلس خاصة من شبه الجزيرة العربية مما يعنى أنهم كانوا يطمحون إلى مد جذورهم إلى مهد العروبة والإسلام.

أما المستوى الثانى من الدراسة، فإنه يدرس الأسرة باعتبارها وحدة فى هذا الشان حاولت استرجاع كل علاقات القرابة الممكنة التى يمكن أن نجدها بين العلماء البلنسيين الموجودين فى «البرنامج».

الفصل الثامن خصصته لبحث بعض الأصول الاجتماعية لعلماء بلنسية مثل الأصول الريفية، والأصول الاجتماعية - المهنية من خارج عالم الثقافة، وعلاقة الولاء. ولقد ذكرت عدة أمثلة لشرح هذه الموضوعات.

بالنسبة للموضوع الأول، فإننى اشير إلى أن قطاعًا من العلماء البلنسيين الحضريين ينحدرون من اصل ريفى،فإما علماء منتقلون فى مناطق ريفية او ابناء لسكان اصولهم ريفية. بالإضافة إلى ذلك، توجد مجموعة أخرى - ربما اكثر اهمية - تتكون من علماء ريفيين، اى أنهم من مناطق ريفية وظلوا يعيشون فيها. المثال الخاص بجماعة المثقفين فى لرية (إحدى قرى بلنسية) يبين بجلاء التمثيل العميق للثقافة العربية الإسلامية فى ريف بلنسية الأندلسية.

أما الموضوع الثانى فقد أظهر أن عائلات العلم لم تحتكر الثقافة تمامًا بل كان يوجد مكان لرجال ينتمون لطبقات اجتماعية متواضعة : حرفيين وعمال أو أولادهم، هؤلاء العصاميون بنوا انفسهم بأنفسهم ووصلوا إلى مواقع مرموقة فى عالم الثقافة مثل الشعراء المشهورين ابن اللبَّانة وابن الزقاق ومرج الكحل وآخرين، أو مثل العالم البلنسى اللامع ابن النعمة.

بينما الموضوع الثالث الذى يدرس العلماء البلنسيين المرتبطين بعلاقة الولاء، فإنه يثير الانتباه إلى ملاحظتين. الأولى أن عدد العلماء الموالى قليل نسبيًا، وهذا أمر يبدو لنا غير حقيقى يرجع إلى قلة المعلومات التى لدينا عن أصول عدد من العلماء الذين اعتبروا من العرب الأحرار باتخاذهم النسبة القبلية لاسم مولاهم العربى مما جعل من الصعوبة التمييز بين هؤلاء وبين العلماء الذين لاينتمون إلى الموالى. أما الملاحظة الثانية فإنها تتعلق بالدور البين للعلماء الموالى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com